د. عزيز لعكايشي

من أسئلة الراهن في النقد والإبداع الجزائري الحديث

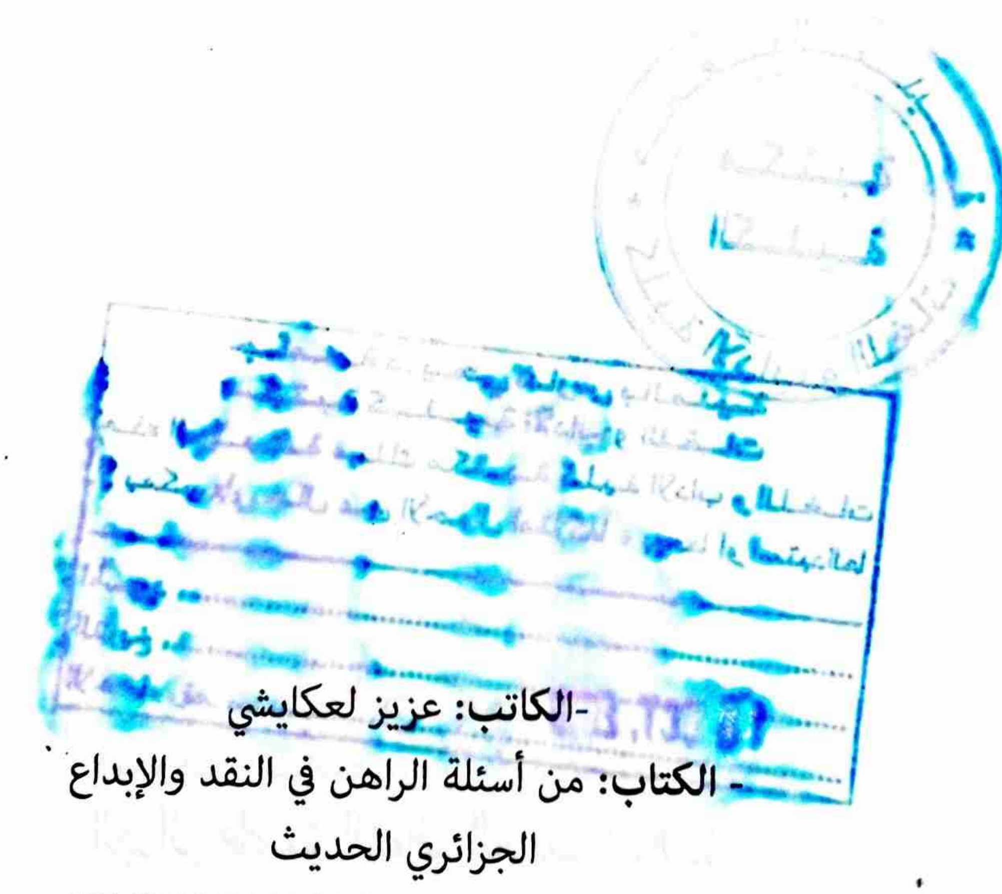




صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة

الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007

يُهدى ويُوضع في المكتبات ولا يباع



-**الكاتب:** عزيز لعكايشي

- **الكتاب:** من أسئلة الراهن في النقد والإبداع الجزائري الحديث

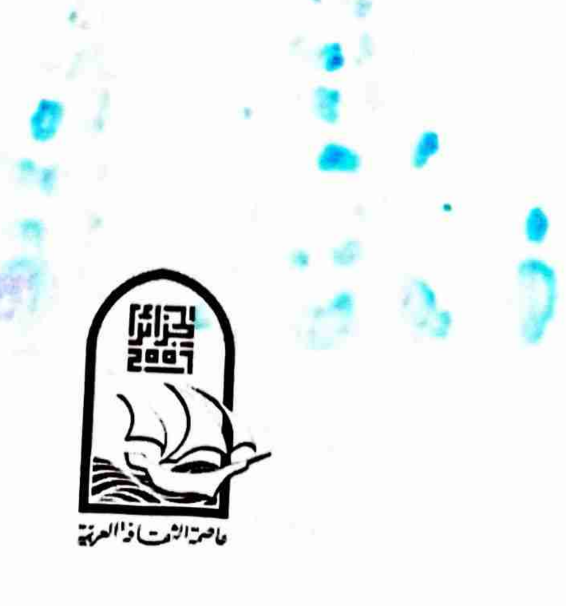
- الغلاف والإخراج: **SIMPLE Production**

- الإيداع القانوني: **2007-3651**

- ردمك: **978-9947-24-363-3**

عزيــز لعكـايشي

من أسئلة الراهن في النقد والإبداع الجزائري الحديث



مقدمــــة

بسم الله الرحمن الرحيم

أود في بداية هذه الكلمة الموجزة والتي كتبتها على عجل، أن أعلن للقارئ الكريم، بأن طبيعة جهدي وغايتي من هذه المقالات، لا تعدو أن تكون مجرد قراءات مختلفة في فترات متباعدة، وفي مناسبات علمية متعددة، أقبلت على جمعها، وحاولت تنسيقها بقدر المستطاع، في ظرف زمني قصير جدا، لأجعل منها فضاء تحليليا صالحا للقراءة، وإن لم يسلم من الخطأ والفشل، تتعلق بجوانب مختلفة من الأدب والنقد والإبداع الجزائري الحديث، وهي جوانب بدت لي مرتبطة في جوهرها بأسئلة الراهن في الفكر والثقافة تستمد حضورها من متطلبات الواقع الثقافي الجديد.

كما أنها تحاول أن تلقي بعض الضوء على عدد من المسائل التي لم تنل حظها الكافي من العناية والدرس النقدي، مثل تعايش الأشكال الأدبية في الإبداع الجزائري، إلى أدب الرحلة في الجزائر، إلى مسألة أجرأة الخطاب النقدي الحديث وعولمته، في ظل التحولات المعرفية والمعلوماتية الراهنة.وثمة مقاربة بيداغوجية، في شكل استطلاع لصدى بحث التخرج الجامعي من حيث الواقع والآفاق، يحاول أن يكشف مساحة المواكبة والمفارقة، بين النص الأدبي والنص النقدي، بين النظرية والممارسة من خلال مذكرة التخرج كمؤشر سيميائي له أكثر من دلالة.

ولا أزعم أن هذه القراءات، قد قاربت الصواب النقدي، وبلغت الهدف العلمي، وكل ما أرجوه، هو أن تتحول هذه القراءات البسيطة، إلى أسئلة تنشأ عنها أسئلة جديدة، تعمل على ترقية السؤال حول قضايا الإبداع والنقد، بعيدا عن الأحكام النقدية المسبقة، وتطمح لربط التحول الإبداعي والنقدي، بالتحولات النقدية والإبداعية التي يشهدها العالم اليوم في مختلف المعارف والفنون.

والله ولي التوفيق

- د/ عزيز لعكايشي، قسنطينة، جويلية: 2006

مقدمة

المقاومة الثورية وتعايش
الأشكال الأدبية
في الإبداع الجزائري الحديث

ملخص البحث:

يعالج البحث موضوع العلاقة بين المقاومة الثورية والأشكال الأدبية في الإبداع الجزائري الحديث، ويحاول أن يرصد تطوراتها الفنية، على مستوى الزمن التقليدي باشكاله المتعددة، وعلى مستوى الزمن الحداثي بأشكاله المتنوعة كذلك، ومن خلال هذا التزامن، ينصهر الإحيائي مع الحداثي، وتصل رسالة المقاومة والثورة إلى المتلقي عبر الإبداع، وبذلك تكتمل دورة الخطاب: مرسل، رسالة، مرسل إليه.

ولأن المخيلة الجزائرية كانت تنمو وتتطور داخل فضاء ثوري شمولي، فإن التعايش بين الأنماط الإبداعية، تحقق بنسبة مئوية عالية، رغم أنه كان يتم بتدرج وقائم على التجاور والتعاقب غالبا، وعلى تبادل المواقع بين الأشكال أحيانا، وبذلك تهيأت التربة الصالحة لنمو العلاقة الثورية التطورية على أرض الواقع، ثم على مستوى الأشكال الفنية في الخطاب الجزائري الحديث

- ارتبطت ثورة الأشكال الفنية في الإبداع الجزائري الحديث، بالذاكرة الثورية الجماعية للجزائر، بدءا من المقاومة* الشعبية بقيادة الأمير عبد القادر، (1832-1847م)، مرورا بمقاومة أولاد سيدي الشيخ (1864-1880م)، والمقراني، (1871-1883م)، وبوعمامة (1881-1883م)، إلى ثورة التحرير في نوفمبر 1954م.

ومن خلال هذه المساحة الزمنية الطويلة من النضال والكفاح والمقاومة، كانت المخيلة الفنية الجزائرية تتألم وتقاوم ضربات الاستعمار بكل الأشكال الأشكال والصيغ التعبيرية المتاحة، من أجل تغذية روح المقاومة الشعبية

وتجديدها، وتفعيل أدواتها العسكرية والسياسية، لتمكينها من الصمود والاستمرار، في مواجهة الغرب المحتل القادم من الشمال، الذي كان ينظر إلى المتخيل الوطني الجزائري ككائن يجب تدميره والقضاء عليه حضاريا وفنيا.

وللحفاظ على هذا الرصيد التاريخي الهائل من المقاومة، انتفض الوجدان الفني الجزائري عبر مراحله التاريخية، ليعلن عن اختلافه ورفضه للاحتلال بكل أشكاله، وحقه في الحرية والاستقلال، وعن انتمائه الحضاري، وهويته الوطنية بكل أبعادها وأطيافها المتنوعة:

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبـــــة ينتسب

من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذب[1].

وهو الرد الحاسم على المحتل، بعد أن اتضحت الأسس والقواعد البنيوية لهذا الغرب المستعمر في إرساء مشروع اقتصادي واجتماعي عالمي، رأسمالي يستند إلى مقومات الاستغلال والهيمنة، وبأشكاله الجديدة في الانتشار الواسع عبر مختلف بقاع العالم، وقد كانت منطقة الشمال الإفريقي من بين المناطق الإستراتيجية المستهدفة، حيث يربض المتخيل الوطني الجزائري على مساحة حضارية عريقة تمتد إلى آلاف السنين، بقامته العملاقة وجذوره المتينة على مر التاريخ، ومن عمق هذا التاريخ الزاخر، تشكلت المادة الثقافية والثورية للمخيلة الفنية الجزائرية الحديثة، وصارت موردا حيويا واحتياطا استراتيجيا للمقاومة، وضمن هذا السياق يستيقظ الحس الثقافي القديم، وتبرز معه الأشكال الفنية القديمة كذلك، في صورة متخيل فني قوي ومضاد لكل ما من شأنه أن تسول له نفسه المساس بالهوية والانتماء الفني، ولذلك تكونت المفارقة بين المتخيل الوطني، والمتخيل الغربي، في السلوك وفي الواقع السياسي وفي الإبداع أيضا، وهي من أبرز التجليات الفنية والحضارية التي زادت من شساعة المخيلة الثوريةالجزائرية، وثرائها، في الوقت الذي تقلصت فيه مساحة المتخيل الغربي على الرغم من ضخامة أشكاله المادية والعقلية المهيمنة.

ويبدو أن من بين الأسباب العميقة، التي كانت وراء نشأة أو انتفاضة المتخيل الإحيائي الساكن المتحرك في الأدب الجزائري الحديث، نثرا أم شعرا، هي الحاجة ولا أقول الرغبة، إلى إنتاج متخيل فني وثقافي قادر على المقاومة، تنهض أشكاله الفنية بوظيفة التعبير عن قدراته الذاتية والتاريخية، في مقابل قدرات المتخيل المادي والتكنولوجي وبالتالي شل وإبطال مفعول هذا المتخيل وهيمنته الاستعمارية.

إن هذا المتخيل العميق المتجذر في الذات الجزائرية يعد رصيدا معنويا هائلا سرع عملية الإنتاج الثوري في الإبداع الجزائري، وبذلك تحققت ما بشبه التنمية الذاتية بلغة الاقتصاد عن طريق استغلال واستثمار الموارد الوطنية، ولقد اصبح مؤكدا أن ثروات المجتمع لا تقتصر فقط على الموارد الاقتصادية المادية فقط، وإنما تشتمل على الموارد الثقافية والفنية وأن الثانية هي العامل في استثمار الأولى، وأن الغنى الحقيقي للمجتمعات هو في حجم القدرات الإبداعية والنقدية الموجودة في المجتمع، ومن هنا يصبح المتخيل عاملا لابد من توافره لتحقيق أفضل استثمار في تنمية الانسان الجزائري وبالتالي تنميته روحيا وثقافيا وفنيا، وحثه على الطموح والمثابرة لتغيير الواقع، وبالتالي تنمية هذا الاتجاه الفني المقاوم لإحداث التغيرات الاجتماعية والسياسية والإبداعية البناءة.

ومن هنا اكتسبت المخيلة الجزائرية الحديثة، قدرة على المناورة والاختلاف والتنوع في إطار من الوحدة والتفاعل، جعلتها في منأى عن الأزمة الفنية العنيفة التي طالت المخيلة العربية المعاصرة، وكادت أن تعصف بالأخضر واليابس في الأدب العربي الحديث.

إنها أزمة الأشكال، وصدمة الحداثة، حينما تأزم الواقع الثقافي والإبداعي في النص، وفي الموقف النقدي ثم على مستوى الممارسة الإبداعية سواء في مجال الشعر أم في النثر وذلك في مرحلة الخمسينيات من القرن العشرين، ولم يحدث ما يماثله في المخيلة الجزائرية في المرحلة نفسها، لأن المخيلة

الوطنية حسمت المسألة الإبداعية، والتحمت فيـــها الأشكال والمضامين، بصدور بيان أول نوفمبر 1954، كنص ثقافي وإبداعي يؤطر الثـــورة والواقع والوطن معا. وفي الوقت نفسه يؤطر المخيلة الفنية، فما كان على الشاعر، والكاتب، والسياسي، والعسكري، وكافة أفراد الشعب الجزائري إلا المشاركة الجماعية في المعركـــة، ودخل الجميع الثورة، وحققت الثورة نموا ثقافيا وحضاريا، فتطور الواقع، وتطور معه الإبداع:

أقسمت بالدم السعيــــــــــر
أقسمت بالروح المقدس والعبيــر
أقسمت بالجبل الأشــــــــم
"أوراس"
وبكـــل نجـــم سافـــــــر
وبكـــل مجـــد غامـــــــر
وبكـــل وشـــم أخضــــــر
وبكـــل مجـــد أحمــــــر[2]

إن ثورة المتخيل الجزائري الجديد، نكتشفها، حينما نجد الشاعر في قلب المأساة، وفي عمق المحنة، بحيث انصهر الشاعر مع شعبه وصارت القصيدة احتراقا والكتابة معاناة، والشكل الإيقاعي الجديد، عنصرا حداثيا يتناغم في عمق وثراء، مع العناصر التعبيريـــة الإحيائية التقليدية الموروثة، في البلاغة وفي العروض وفي النحو كذلك:

إن الجزائر في الوجود رسالـــة — الشعب حررهـــا وربك وقعا
إن الجزائر قطعـــة قدسيـــة — في الكون لحنها الرصاص ووقعا
وقصيدة أزليـــة أبيـــاتها — حمراء كان لها نفمـــبر مطلعـــا
غنى بها حر الضميـــر فأيقظت — شعبا إلى التحرير شمر مسرعا[3]

وبهذا التشكيل العمودي, تتطور الرؤية الثورية عند الشاعر، وتصير القصيـــدة دويا كدوي الانفجار أو القنبلة وتتعمق أكثر، حينما يتسع هذا الشكل العروضي العمودي لهــذا الامتداد الثوري العريق المتجذر لدى الشاعر وشعبه، فيورق شكل ملحمي آخر عند الشاعر نفسه وربما في القصيدة نفسها فيتحول كل شبر في الجزائر إلى قصة من قصص المقاومة والثورة:

جزائر يا مطلع المعجزات ويا حجة الله في الكائنـــــات

ويا بسمة الرب في أرضه ويا وجهه الضاحك القسمات

ويا لوحة في سجل الخلود تموج بها الصور الحالمـــات

وفي كل شبر لنا قصـــة مجنحة من سلام وحـــرب

فلولا جمالك ما صح ديني ومـــا إن عرفت الطريق لربي[4]

وبهذه الصياغة وغيرها يتشكل في الإبداع الجزائري، الموقف الثوري العميق، ويتطور باتجاه الأمام، ويعكس مدى تجذره في الواقع وفي التاريخ وفي القصيدة، وعلى مستوى كل الأشكال الشعرية الفرعية الأخرى من القصيدة إلى المقطوعة إلى الأنشودة إلى المطولة الشعرية، وفي ذلك التلاحم الفني الجميل بين هذه الأشكال التي تتميز بالتماسك والقوة، تتأسس مرحلة جديدة في مسارات الأشكال الأدبية، تقوم على أطروحة التعايش والشراكة، حينما تصبح إحيائية الأشكال وحداثة الأشكال، عملية نهضوية مشتركة. تنهض بفعل الإبداع الحقيقي بعيدا عن هوس الصراع أو الاستنساخ، سواء كان للشرق، أم للغرب. ويتحول الفعل الإبداعي إلى ثقافة واستثمار، تعمل على تغذية الوجدان الثوري في المجتمع الجزائري وترقيته إلى أشكال جديدة من المقاومة والنضال، وصار الواقع الوطني يتطور على مستوى الأشكال الفنية، وداخل الفضاء الثقافي الجزائري، وصارت القصيدة العمودية شكلا تعبيريا مرنـــا مواكبا لحيوية هذا الفعل الثوري المتصاعد باستمرار والممتد في كامل ربوع الوطن، فتتشقق القصيدة العمودية فتلد أشكالا فرعية قابلة هي الأخرى

للتكاثر والتناسل تتكون من عناصر تعبيرية متغيرة وأخرى ثابتة. ترتد كلها إلى جوهر واحد، هو الوطن الصورة الكلية بكل عناصرها الترابية والجغرافية والثقافية والإيقاعية.

إن هذا التكاثر في الأشكال له علاقة باتساع الثورة والوطن كجغرافيا وتاريخ وحضارة، احتضنتها سفوح الأطلس وجبال الأوراس، وهذه الأشكال تنمو وتتطور في إطار عناصرها الجزئية المتغيرة، وفي إطار العناصر الكلية الثابتة حينما يحدث الانتقال من نوع إلى آخر داخل القصيدة العمودية أو في داخل القصيدة الحرة، أو فيما بين الأنواع الأدبية شعرا أم نثرا.

إن الحضور الواسع للأشكال الأدبية، يشكل طابعا ثقافيا يميز تلك المرحلة الفنية الحديثة، فكان الشكل التقليدي، يقابل الشكل الجديد، ويتقاطع معه، بدءا من القصيدة العمودية وأشكالها الفرعية، إلى القصيدة الحرة بعناصرها الفرعية كذلك، وكما التقى القديم مع الجديد في الشعر يتحقق هذا الحضور أيضا في مجال النثر، فتزامنت المقامة مع المقالة، مع الخطابة، ومع الأنماط القصصية الأخرى، والكل يتحاور ويعمل على ترقية ثقافة التعايش السلمي بين الأنواع الأدبية وصيغها التعبيرية المختلفة.

إن هذا التعايش الفني والتعبيري للأشكال داخل فضاء أدبي واحد، كان يتم في هدوء بعيدا عن القلق أو الحرب الباردة بين الأشكال وظل هذا التعايش ينهض باستمرار في صياغة المخيلة الفنية الوطنية، ومن هذا التنوع، انبثقت القصيدة، والمقالة، والمقامة، والخطابة، والقصة، واستطاعت الصحافة الجزائرية بكل توجهاتها، أن تحتضن هذا التعايش الإبداعي والثقافي على صفحاتها، وبالتالي تحقق من خلالها التواصل المعرفي، وتعمقت الشراكة الفنية والثورية، وبالتالي تقلصت الفجوة بين من كان يستثمر في ثقافة القديم، ومن كان يستثمر من خلال ثقافة الجديد.

وإذا كان المبدع الجزائري قد عاش التجربة الوطنية بكل أبعادها، في الواقع وفي الصحافة والفكر، فإن البنية التعبيرية والتقنية لهذه التجربة، قد اتسعت

وتنوعت أشكالها وصيغها الفنية هي الأخرى، وتطورت معها رؤية الشاعر والكاتب معا، حينما تتعانق كل الأشكال، وتتحاور كل الأصوات المتعددة في القصيدة، الشاعر، طارق، عقبة، الأوراس، الأطلس، وبذلك يحدث اللقاء، والعناق بين التاريخ والجغرافيا في هذه الصورة الشعرية الموحية:

علي جانبيـــك الحريـــــر
من العشب والزهر والياسمين
وفي كـــل حر نما في يديك
يغني لعقبـــة مجد السنيـــن
ويطرب طارق في زحفـــه
لتبقى الجزائر ملكا لنـــا
ويبقى حماهـــا لنا وحدنـــا[5]

وبالقوة نفسها، يناضل السياسي بالمقال السياسي، والإصلاحي بالمقال الإصلاحي، والأديب بالمقال الأدبي كذلك، ولاشك أن هذه الأشكال النثرية المتنوعة، التي ظهرت في الأدب الجزائري الحديث، ماكان لها أن تتطور وتتزامن وتتعايش لولا الثورة التحريرية التي عملت علي تسويق أشكال كثيرة ومتعددة من التعبير، نثرا وشعرا، وقدمت للقارئ الجزائري صيغا تعبيرية، حققت درجة كبيرة من التوافق بين القديم والجديد في المخيلة الجزائرية الحديثة، بين الشعرية والسردية، بين العملية الوصفية السردية، والعملية السردية الدرامية الحوارية الجديدة.

ومثلما كانت الساحة الجزائرية قبل الاستقلال فضاء فنيا وإعلاميا وثقافيا، تحققت فيه فرص التعايش بين الأشكال الأدبية، ومعظم التوجهات الوطنية، وانصهرت في بوتقة واحدة، فكانت الثورة التحريرية هي الشكل التعبيري الذي احتضن الجميع، فإن هذا الإبداع بعد الاستقلال صار أكثر انفتاحا،

على منجزات الخطاب الإبداعي الجديد، القائم على التعددية الدرامية في الأساليب والأشكال، وعلي الرؤى والهموم الفردية والجماعية، وبالتالي فإن التحليل الجزئي الأسلوبي والأحادي لهذه المخيلة، قد لا يحيط بكل المفاصل الجديدة، التي استحدثها المبدع والكاتب، وفرضتها طبيعة الراهن الثقافي والاجتماعي الذي أصبح يضغط بقـوة باتجاه شموليـة الرؤية الفنيـة والمعرفية، وبذلك اتسعت دوائر التشاكل والتمفصل في الخطاب الأدبي برمته، وأثمرت أبعادا ثورية أخرى، ومضامين اجتماعية جديدة.

وإذا كان البعد السياسي النهضوي الثوري قد هيمن على معظم الأشكال الأدبيـة في فترة ما قبل الاستقلال، فإن البعد الاجتماعي والثقافي للثورة في الفترة الموالية، قد اتسعت رقعته، وأن هذا الحس الثوري الاجتماعي الجديد القديم، ربما وجد الأساس الموضوعي له في تلك الاندفاعة الوطنية الكبرى التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال بكل أبعادها الحيوية المتعددة.

فتعددت الأشكال وتنوعت وسائل البناء والتعبير بثراء وشساعة الفعل الاجتماعي الوطني الجديد، وبرز التعايش بصورة جديدة أكثر رحابة وتطورا وداخل الأفق الحداثي نفسه، بعيدا عن ضوضاء الأشكال والألوان.

أعيش في الـــورق
أطالع الصباح والمساء
في الـــورق
وأمشي على الـورق
وفي غيبوبـــة
يطير من يدي الورق
وبعد حين، يصعـد
الدخـــان
النار في الـــورق(6)

فتكبر القصيدة، ويكبر معها الشاعر بأدواته وأشكاله، ويموت الشاعر ولا تموت القصيدة، لأن ثورة القصيدة من ثورة الجزائر، هذه هي العلاقة الفنية الجميلة بين المبدع والواقع، القصيدة تشتعل والثورة تشتعل والمخيلة الفنية تشتعل، وانتصرت الثورة، وتطورت القصيدة. فيحترق الشاعر لتولد القصيدة الثورة، ثم القصيدة الاستقلال وبعـــدها القصيدة الاندفاعة الوطنية الكبرى بصيغها الفنية وأبعادها الاجتماعية، وبناءاتها الثلاث: الثورة الزراعية، الثورة الصناعية والثورة الثقافية.

وبالعودة إلى القصائد المنشورة في مجلة آمال[7] بأجزائها الثلاثة العدد الخـــاص بنماذج الشعر الجزائري المعاصر، أو حتى في الأعداد الأخرى التي خصصتها للتجربة الإبداعية الجزائرية المعاصرة بشكل عام، حيث نلاحظ حضور الأشكال الشعرية في علاقات تجاوريـــة غالبا، رغم أنها لا تتحقق بصورة جماعية أو بنسب متساوية، فنجد في الجزء الأول 16 (ست عشرة) قصيدة حرة، في مقابل 35 (خمس وثلاثين) قصيدة عمودية، واما في الجزء الثانـــي فتتقلص القصائد العمودية إلى 12 (اثنتي عشرة)، وتبدأ القصائد الحرة في الاتساع والصعود، بحيث تصل إلى 55 (خمس وخمسون) قصيدة.

أما الجزء الثالث، فتقل فيه القصائد العمودية فيصير عددها: 10 (عشرا). بينمـــا تحافظ القصائد الحرة على وضعها الأول تقريبا، بحيث صار عددها 47 (سبعا وأربعين) قصيدة، وإن كان هدا الوضع يتضمن تطورا بطيئا باعتبار أن القصائد ذات الشكل العمودي انخفضت بالمقارنة مع وضعها في الجزء الثاني.

إن هذه الفرضيات الفنية تكشف أن خط التطور الفني قد اتخذ مسارا تصاعديا داخل الشكل العمودي، ثم بدأ في الانحدار في الجزئين الأخيرين في الوقت الذي تبدأ فيه مرحلة جديدة من التطور في الصعود داخل الشكل الحر.

ونلاحظ أن هذا الصعود كان قد بدا في الحقيقة باهتا في الجزء الأول، ولكنه صار واضحا فيما بعد. وتفسيرنا لهذه الدالة البيانية، إن المخيلة الفنية كانت تتطور على مستوى الشكل العمودي حينما يبدأ من الرقم 35 (خمس

وثلاثين) ويستمر في التناقص، وعلى عكسه تماما نرى الشكل الحر يتبع مسارا صاعدا يبدأ من الرقم 16 ويتصاعد إلى الرقم 57، ثم يحافظ على هذا الصعود، وهذا يعني أن الشكل العمودي يصبح أداة مفضلة أثناء الثورة التحريرية خاصة، في حين نجد الشكل الحر يعوض الشكل التقليدي فيما بعد، وهو مؤشر دال على أن تنوع الأشكال يتضمن تنوعا في المضامين الثورية.

كما يدل دلالة قوية على تعايش االشكلين وترافقهما في الأجزاء الثلاثة، ومن ثم في الإبداع بوجه أخص.

ومثلما احتضنت الصحافة الوطنية المعاصرة هذه الشراكة الفنية على مستوى الشعر، فإنها كذلك استقبلت صنوفا جديدة من الكتابة السردية الجديدة بالتعايش السلمي معها ونقلت إلى القارئ الجزائري، صورة عن واقع إبداعي قادم صار فيه الخطاب السردي شعرا، والخطاب الشعري سردا، وأصبحت القاعدة هي هذا الاستثناء، واصبح النص هو هذا التنوع الاجتماعي للغة وللذات في ذاكرة الجسد، ونوار اللوز، وغيرها من الأعمال الروائية، وأن الواقع الفني والتعبيري، كان يسير على نحو مخالف... ففي الوقت الذي تزداد فيه مساحة القلق والتوتر بين الأشكال في المخيلة الفنية العربية، نراها تتقلص وتتراجع في المخيلة الجزائرية أمام تصاعد واتساع مساحة التعايش والتلاحم والتكامل من خلال تصاعد العناصر الثورية، بصورة اكثر عمقا وحيوية في الحياة اليومية للشعب الجزائري.

وبالرجوع إلى المدونة الإبداعية قبل الثورة، وأثناء الثورة على وجه الخصوص نلاحظ أن الثورة فرضت سلسلة من التغيرات لا على المستوى الوطني فقط، بل على المستوى الإقليمي والدولي، وقلبت الكثير من المفاهيم والرؤى، وحدث بذلك تطور إيجابي بارز في الخطاب الثوري العربي بشكل عام وفي الخطاب الثوري الوطني عند المبدع الجزائري بوجه خاص، بدءا من أدواته التعبيرية وأشكاله الفنية، وانتهاء برؤيته.

وبذلك استندت المخيلة في مسيرتها التاريخية والفنية على مرجعية ثورية إبداعية متجذرة في الأعماق الجزائرية منذ آلاف السنين ومنفتحة باستمرار على كافة الأشكال والأنساق، نهضت بوظيفة التعبير عن الواقع المأساوي، ونهضت كذلك بوظيفة التعبير عن التطلعات الثورية المنشودة، وقدمت للعالم أجمع، بالصورة والصوت، ثقافة الهجوم كأحسن وسيلة للدفاع، ثقافة الثورة، وثقافة التنوع في إطار الوحدة والتكامل والتعايش بين الأشكال.

هذه الثقافة نلاحظها على كافة الأنساق الجمالية للإبداع، بحيث صارت صياغة فنية لوجدان ثوري عريق، عراقة الوطن الجزائر، وفعلا ثوريا حقيقيا، فتغيرت مقاييس الجمال الفني، وانصهرت في بوتقة واحدة جماليات القديم وجماليات الجديد، ومن جوف هذا الانصهار، تلاحمت مقاييس الجمال الواحد والوطن الواحد بقديمه وجديده بكل ألوانه وأشكاله.

الجغرافيا تقاوم (سكيكدة، سطيف، خراطة، جرجرة، الأوراس، وقالمة تقاوم ببسالة كذلك):

ولم ننس في أربعين وخمس ... ضحايا المذابح في يوم نحس

وكانت مجازرهم بسطيف ... وقالمة للشعب دقات جرس[8]

التاريخ كان يقاوم سياسة النسيان وتخريب الذاكرة الوطنية الجمعية، من خلال رموز، الأمير عبد القادر، المقراني، بوعمامة، لالا فاطمة، زيغود يوسف، العربي بن مهيدي، جميلة بوحيرد، والقائمة طويلة.

- والسياسة، والأعلام، والصحافة كانت تقاوم: ابن باديس، البشير الإبراهيمي، الشهاب، عيون البصائر وغيرها.

- والإبداع كان هو الآخر يقاوم، محمد العيد آل الخليفة، مفدي زكرياء، رمضان حمود، مالك حداد، أحمد الغوالمي... والقائمة طويلة كذلك.

الجميع كان يقاوم بلا هوادة، نظرية الفراغ، القائمة على سياسة الأرض المحروقة إفراغ الأرض، الوطن، المكان من محتواه الحضاري والثقافي والبشري، وكذلك أطروحة تفكيك المكان (الوطن) بقيمه وتاريخه، وإعادة أقلمته في شكل قطع جغرافية بلا حياة، ثم إعادة تلقيبه[9] وتسميته ثم عولمته لاحقا، لتصير الجزائر بعد ذلك مجموعة من المدن فقط، بلا أرياف، بلا جذور، بلا هوية، بلا مكان... بلا جماليات... وبذلك تفقد الجزائر عمقها المكاني الإستراتيجي الريفي الذي يوفر لها الحماية والدفاع ثم الهجوم أثناء المواجهات والمعارك، لتصبح شكلا أو هيكلا سياسيا بلا أجنحة، أو رقعة جغرافية ميتـــة(فضاء مغلقا بإتقان وطنيا وإقليميا ودوليا) ثم (قوميا وحضاريا)، بمعنى، منطقة أعيدت هندستها بدهاء وبشكل يجعلها فضاء معزولا ومغلقا، شرقا، وغربا، وجنوبا، مع الإبقاء على منفذ واحد يتمثل في فتحة الشمال المطلة على البحر الأبيض المتوسط وأوروبا، لتشديد الخناق الجغرافي والحضاري، وإحكام القبضة الحديدية على الجزائر وعزلها نهائيا عن الخارج.

ولأن المخيلة الجزائرية، ارتبطت منذ القديم بالثورة، وكانت مفرداتها واضحة ومفهومة بالنسبة للمتلقي، وصلت إليه عبر المراحل التاريخية، مقروءة ومسموعة، حداثية إحيائية، عبر الشعر والنثر معا، فان الإبداع لم يعد مطروحا بتلك البساطة السياسية التقليدية (اعني حرب المدارس والأشكال) أو الهتاف السياسي والأيديولوجي المباشر، وصار عملية معقدة ورؤية ثورية، وحربا إعلامية وسيميائية مشفرة يرسلها المبدع من داخل السجون والزنزانات، من سجن بربروس بالعاصمة، ولمبيز بباتنة، ومن الكدية بقسنطينة، تريد أن تغير الواقع وترفضه جملة وتفصيلا، واقع الاحتلال والاستعمار، وتقيم واقعا أفضل وأجمل في كنف الحرية والاستقلال.

وخلال هذا المخاض الثوري، ارتفعت درجة المساندة الشعبية، وقوي التكامل الوطني، وازدادت الثورة قوة وانتشارا في الواقع وفي الإبداع، وترسخت ثقافة الوطن الدولة، البلد، الأمة، ثقافة المكان بكل مكوناته

الجغرافية والحيوية والاقتصادية والحضارية في الوجدان الجزائري ودخل معركة تحرير المكان، ليصير المكان جميلا، حينما تحولت الثورة في الإبداع إلى آلية جدلية جوهرية في صياغة الأشكال الفنية بكل بنياتها المتعددة وفي تعميق التماثل والتكامل والتعايش في وحدتها وتماسكها، وفي الوقت نفسه، تعمل على تفعيل آليات التصعيد التعبيري والفني في مواجهة آليات الخطاب العدواني التدميري مما يعطي للإبداع محتوى جدليا ودراميا.

ويتحقق هذا عندما نجد الثورة حاضرة في الزمن التقليدي بأشكاله الفنية المتعددة وموجودة كذلك في الزمن الحداثي بأشكاله الجديدة المتنوعة، ومن خلال هذا التزامن ينصهر الإحيائي مع الحداثي بلاغة وعروضا ولغة ليولد الإبداع الثورة.

وبهذه القراءة صار الواقع الوطني يتطور على مستوى الأشكال الفنية، وداخل الفضاء الثقافي الجزائري الواسع، وصارت القصيدة العمودية شكلا تعبيريا مرنا مواكبا لحيوية الفعل الثوري المتصاعد باستمرار، والممتد في كامل ربوع الوطن، قابلا للتكاثر والتناسل، ووفرت قصيدة"التفعيلة" هامشا إيقاعيا آخر للحركة والمناورة والتوالد الإيقاعي...

إن هذا التكاثر في الأشكال، له علاقة باتساع الثورة والوطن كجغرافيا كمكان كتاريخ وحضارة، احتضنتها سفوح الأطلس وجبال الأوراس وجرجرة، وهذه الأشكال تنمو وتتطور ضمن مجال ثوري شامل، وبرنامج دلالي متماسك، يرصد حيوية الزمن الثوري في حركته الأفقية والعمودية.

وبالاستناد إلى عملية إحصائية بسيطة لعينة من الأشكال الأدبية، التي كان لها حضور في الساحة الوطنية قبل الثورة وأثناء الثورة ومن خلال الدالة البيانية المرفقة بهذه المداخلة يمكن استخلاص ما يلي:

أولا: أن المادة الثقافية المعروضة في سوق الإبداع آنذاك، كانت مادة ثقافية إحيائية في عمومها، وكانت تتغذى من القديم غالبا.

ثانيا: أن ثلاثة أرباع هذه المادة، كانت من نصيب الأشكال الإحيائية أي القصيدة العمودية، المقالة، المقامة، الخطابة، وأن الربع الباقي تقريبا، كان من نصيب الأشكال الحداثية الجديدة

وبالتالي فإن سرعة الأشكال كانت تخضع لمتوالية هندسية غالبا، وإلى متوالية حسابية أحيانا.

ثالثا: أن التعايش بين هذه الأشكال الإبداعية، لم يكن يتحقق بصورة واحدة، بل كان يتم بتدرج وقائم على التجاور والتعاقب غالبا، وعلى تبادل المواقع بين الأشكال أحيانا كذلك، بحيث قد يحدث تقلص ملحوظ في مساحة الأشكال الإحيائية، وتعاظم واضح في مساحة الأشكال الحداثية. كالقصيدة الحرة وغيرها، مما يبين الإضافة الثورية المتغيرة والشاملة للإبداع بكل ألوانه وأنماطه وأشكاله التعبيرية المتنوعة واثبت انه إبداع منتج للثورة كذلك، ولأن الحرب مع العدو، لم تكن سياسية وعسكرية وحضارية فقط، بل كانت حربا سيميائية مشفرة كذلك، فان الثورة التي يتحدث عنها الإبداع، هي فعل حقيقي موجود على ارض الواقع، ثم هي واقع موجود كذلك على مستوى الأشكال الأدبية جميعا، ويمكن أن اذكر أمثلة لمظاهر هذه الحرب السيميائية الهجومية التي شنها الإبداع الجزائري على العدو، في مقابل الحرب البشعة التي سلطت على الجزائر، من هذه الأمثلة: قصيدة (الذبيح الصاعد) للشاعر:مفدي زكرياء -رحمه اللــه- التي تعد من أروع المواقف في البطولة والشجاعة المكـــان: سجن بربروس، الزمـــان: منتصف الليل، جدول الأعمال: تنفيذ حكم الإعدام في أول شهيد دشن المقصلـــة، الشهيد:احمد زبانا -رحمه الله-.

أما القصيدة فتضعك منذ البداية وجها لوجه أمام ثقافة الحرب السيميائية القائمة على التفاؤل والاعتزاز والشموخ، وثقافة الثورة التي لا تموت بإذن الله، بالصورة والصوت وكأنه نقل تلفزيوني مباشر، صور وكلمات مفجرة للثورة، في مقابل أبشع الصور والمواقف هولا ورعبا، ومن هذه المفارقة السميائية،

تنكسر شوكات العدو، وتنساب صور العظمة والقوة بين المقاطع المكونة للقصيدة حينما يصعد زبانة[10] إلى المقصلة في شموخ:

قـــام يختـــال كالمسيح وئيـــدا يتهـــادى نشوان يتلو النشيدا
شامخـــا أنفـــه جلالا وتيهـــا رافعـــا رأســـه، يناجي الخلودا
اشنقوني فلست أخشى حبـــالا واصلبوني فلست أخشى حديدا
وامتثل سافـــرا محياك جـــلا دي ولا تلتثـــم فلست حقودا
يا زبانـــا أبلـــغ رفاقك عنـــا في السماوات قد حفظنا العهودا
وارو عن ثورة الجزائر للأفلاك والكـــائنـــات ذكـــرا مجيـــدا[11]

فاللغة القائمة على التهديد والوعيد والتعذيب والإعدام، والمقصلة، والكهرباء وخلع الأظافر، وصب الماء البارد والكي بالنار... والقائمة طويلة، تقابلها سيميائيا، لغة مضادة، عبر سلسلة من الفاكسات اللغوية المشفرة، يرسلها المبدع من داخل السجون، ومن داخل الوطن لتصل إلى الرأي الوطني والرأي العام الدولي، وبذلك تكتمل دورة الخطاب، مرسل، رسالة مرسل إليه.وان رسالة الثورة وصلت بالتمام والكمال، عبر الإبداع، عبر هذا القمر الصناعي الرقمي العجيب، وعن طريقه تتم عملية الإرسال والاستقبال، وبهذا المنهج السيميائي في التعبير، يصير الفعـــل الثوري قابلا للاشتعـــال والتوهـــج باستمرار:

والروح تهزأ بالسجان ساخرة هيهـــات يدركهـــا، أيان تنزلق
تنساب في ملكوت الله سابحة لا الفجر إن لاح يغشيها ولا الغسق[12]

ومن النماذج النثريـــة، نسوق المقطع التالي، وهو مأخوذ من رسالة بعث بها الشاعر مفدي زكرياء، من داخل سجن"بربروس" إلى أحد أصدقائه،[13] يصف فيها تلك الليلة المشؤومة ليلة إصدار الحكم بالإعدام على الشهيد أحمد زبانا- رحمه الله - ومما جاء في هذا المقطع ما يلي:

"الليل دامس، السكون رهيب، والكون حالم واجم، فلا نسمع إلا عربدة بعض الحراس، وقد أثملتهم الخمرة يحتسونها ليلة الإعدام، ليتخلصوا من شبح الإثم المهول، ولا ترى إلا أشباحا سوداء كالغرابيب، كالأرواح الشريرة في أروقة السجن..."(14) – انتهى المقطع.

وبعد هذا الوصف المظلم، المدلهم وما يقوم به الاستعمار من أساليب الترهيب والتخويف، ينتقل الكاتب إلى وصف سيميائي مضاد، الغلظة والترهيب، تقابل بالإصرار والتحدي والشموخ والهتافات في مساحة السجن"بربروس".(15)

"سوف أموت قربانا لبلادي، فلتحييا الجزائر حرة مستقلة"(16)

ثم يستمر الرفض وتشتد المواجهة سيميائيا، حينما يتحول السجن المكان"بربروس" بزبانيته الغلاظ الشداد، وحصونه المنيعة وأبوابه الحديدية الموصدة إلى غرفة للعمليات، إلى مكان ثوري آخر، وفضاء بديل، تتم فيه عملية تجديد الثورة...

وتزداد حدة هذه الحرب السيميائية، حينما يتحول نزيل السجن إلى مجرد رقم 65، او67 بعد أن يترع منه اسمه ويعوض برقم يكتب على واجهة الزنزانة، ليصير هذا التريل بلا لقب، نكرة، مجرد رقم... بلا حياة بلا هوية، إنها حرب نفسية بشعة حقا كان يمارسها زبانية السجون على الجزائريين، هذه الممارسات العدوانية العقابية، لم تزد الشعب إلا إصرارا على المقاومة والتحدي، وكرد سيميائي حاسم على هذه الممارسات، كان الشاعر مفدي زكرياء يرسل مقالاته من داخل السجن، تنشر في الصحف العربية، موقعة بأسماء مستعارة، كأبي فراس، ابن تومرت، المتنبي... فحرب الأرقام والنعوت والنكرات تقابل بالكنيــــة، باللقب، وبالأسمـــاء المعرفة والمعلومـــة في التاريـــخ وفي الثقافة.



إنها حقا حرب سيميائية مضادة، تقوم على الرقمنة والرقمنة المضادة، وعلى الشفرة والشفرة المضادة، وعلى السيميائية والسيميائية المضادة، إنها مقاومة الإبداع، لان الوطن كان يقاوم بكل الوسائل، ولان المبدع الجزائري عبر المراحل المختلفة، لم يكن له الوقت لكي يسال نفسه تلك الأسئلة التقليدية المستهلكة، ماذا أكتب؟ ولمن أكتب؟ بل كان يجد نفسه دائما في قلب الحدث الثوري، الذي يتطلب كل القوى، وتعبئة كل الموارد الوطنية، كما جاء في بيان أول نوفمبر1954.

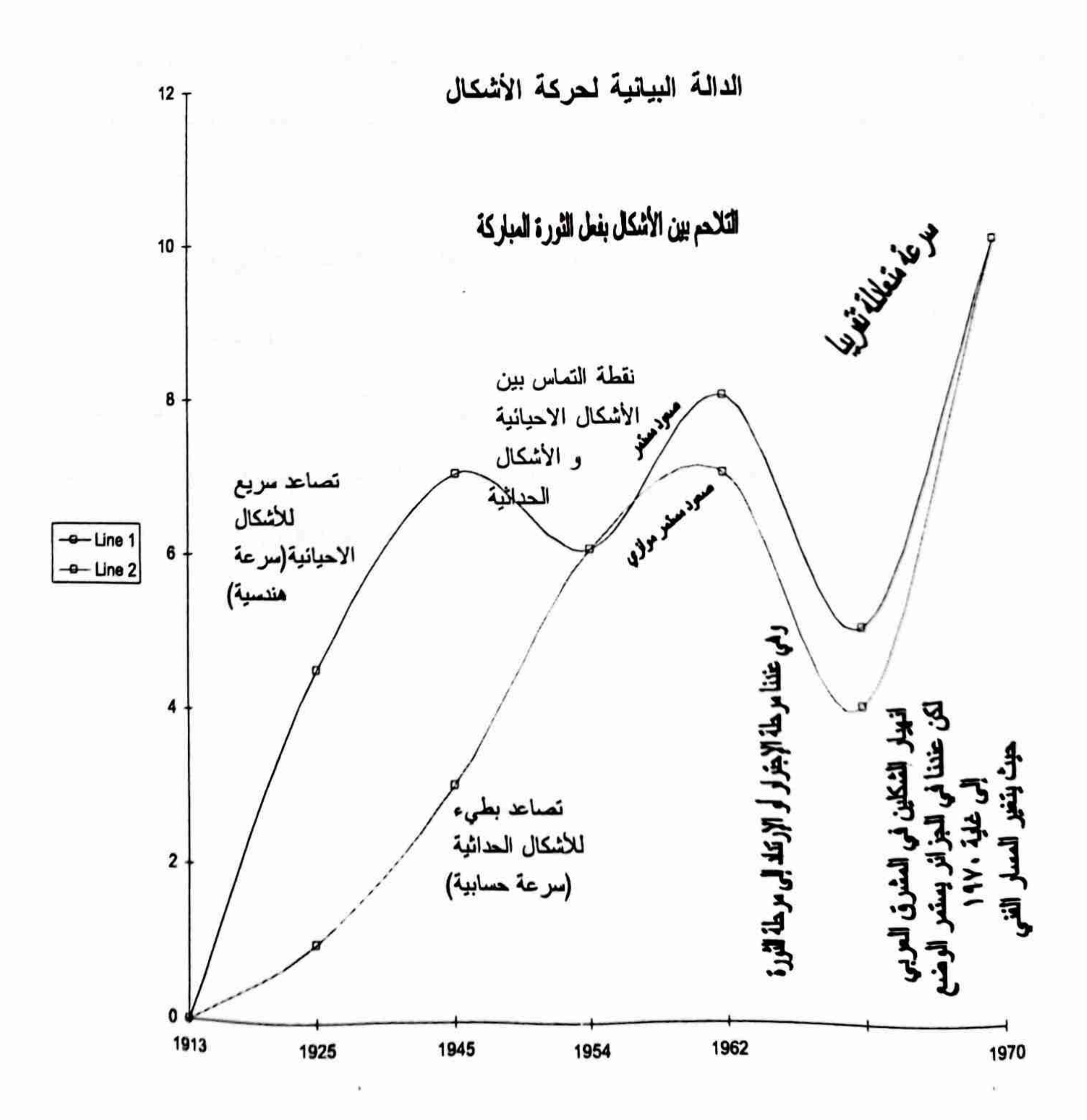
إن ثورة بهذه المواصفات، التي لا ترضى إلا بالموت استشهادا، أو بحياة الكرامة والعزة، لجديرة بان تكون معبودة الشاعر والكاتب معا، ومنبعا للإلهام والحب والجمال:

بلادي أحبك فوق الظنون　　وأشدو بحبك في كل نـــادي

عشقت لأجلك كل جميل　　وهمت لأجلك في كل وادي[17]

ومؤهلة أيضا، لأن تكون إضافة تاريخية وفنية هامة في التاريخ المعاصر، شاركت فيها معظم الأشكال الأدبية، لان الثورة الناجحة سياسيا وعسكريا وحضاريا، هي الثورة الناجحة فنيا كذلك.

وتفسيرنا لهذه الدالة البيانية، أنه كلما تقدمت الأشكال الإحيائية نحو الأمام، فإن نصيب الأشكال الحداثية الربع أي 4/1 أي هندسيا (1 إلى 4) إلى أن نصل إلى 1954 فإننا نلاحظ تعادلا نسبيا بين الأشكال (أي بالتعبير الرياضي، سارت السرعة بمتوالية حسابية، 1، 2، 3، 4 من الأشكال) وبالتالي فإن نسبة التعايش تزداد مساحتها كلما اتجهنا نحو الأمام إلى أن نصل إلى 1954، بحيث يتم التلاحم.



الهوامـش:

*أهم الثورات التي خاضها الشعب الجزائري ضد الإحتلال خلال القرن 19 وحتى ثورة نوفمبر1954. أما أبرز المناطق التي جرت فيها تلك الثورات هي: بسكرة، معسكر، تيارت، سطيف، عين صالح، وغيرها من المدن الجزائرية.في الشمال والجنوب.

1- عبد الحميد بن باديس. البصائر، م: 14 اكتوبر:1938. ص 114، البصائر (السلسلة الأولى). جمعية العلماء المسلمين الجزائريين. 1935– 1939، ص 98.

2- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 134.

3- مفدي زكريا. اللهب المقدس. منشورات المكتب التجاري. بيروت. 1961. ص 25.

4- مفدي زكريا. إلياذة الجزائر. محاضرات الملتقى السادس للفكر الإسلامي. وزارة التعليم الأصلي ص 27 .

5- أبو القاسم سعد الله الزمن الأخضر. ص 213

6- المصدر نفسه. ص 216.

7- مجلة آمال. وزارة السياحة والثقافة الجزائرية. ع: 12–13. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. 1984.

8- مفدي زكريا. إلياذة الجزائر.ص74.

9- مجلة الدراسات اللغوية، عدد:1، مختبر الدراسات اللغوية، جامعة منتوري قسنطينة، ص14.

10- أحمد زبانا، أول شهيد بالمقصلة، وقد حضر عملية الإعدام الشاعر، مفدي زكريا، ونظم.رائعته المشهورة: الذبيح الصاعد، في السجن عام:1957م.

11- مفدي زكريا. إلياذة الجزائر.ص74.

12- مفدي زكريا، اللهب القدس، ص22.

13- من أصدقاء الشاعر مفدي زكريا، محمد العربي، وهو مهاجر مقيم في تونس، وكان يكتب باسم مستعار، ابن تومرت، إحياء لمآثر هذا البطل، واعتزازا بالانتماء، وقد أطلق مفدي زكريا، على نفسه هذا اللقب، بعد وفاة صديقه محمد العربي. ينظر: محمد ناصر، مفدي زكريا، شاعر النضال والثورة، ط2، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1989، ص260

14- محمد ناصر، مفدي زكريا، شاعر النضال والثورة، ص.250

15- بربروس: من أشهر السجون الاستعمارية، يقع في الجزائر العاصمة، وقد حولته السلطات الجزائرية إلى متحف للثوار.

16- محمد ناصر، المصدر السابق، ص266

17- مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص45.

التنوع الفكري ووحدة الشكل
الفني في شعر التفعيلة

مرحلة الريادة، نموذجا

ملخص:

تشير هذه الدراسة، إلى أن التنوع الفكري والفني في الشعر الجديد، قد أدى إلى ترقية المخيلة العربية المعاصرة، وانفتاحها على مختلف التيارات الشعرية الحداثية، وبذلك تحقق لها التوافق الشعري في شكل تحالف فني ظل يعمل باستمرار على ترقية القصيدة في إطار الوحدة والتنوع تعبيرا وبناء.

لقد كان من نتائج الانسداد الفني الذي وصل إليه الحلم الوجداني الرومانسي في الشعر العربي الحديث، أن تأزمت المخيلة الفنية العربية المعاصرة، تحت ضربات الحداثة[1] وأصبح المتخيل العربي في صورته الغنائية الذاتية «عنصر إزعاج أكثر مما هو عامل إغناء للممارسة العقلية».

ولذلك ارتبط الموقف الشعري الجديد في نشوئه وتطوره، بتطور العقلية الثقافية والفنية التي دخلت، في أعوام الخمسينيات ميدان الممارسة النضالية الفعلية بكل أبعادها السياسية والفكرية والفنية، وبهذا المعنى أصبح للمتخيل وظيفة أساسية في الحياة، وصار تعبيرا عن علاقة الوعي بالموضوع، ومن خلال هذه العلاقة، يحدث الإدراك ويتحقق الفهم وينشأ التخييل كطريقة في العرض والصياغة كذلك.

وأن صورة القصيدة القادرة على التغيير، هي تلك التي تمر عبر ثورة الخارج أي تهديم البنية الشكلية للقصيدة، واعتماد التفعيلة والأشطر الشعرية المتغيرة أساسا إيقاعيا جديدا، ولكنه الأساس الفني والبنائي الذي ينمو ويتطور من الداخل دون اللجوء إلى هدم الجسور بين القديم والجديد وبالتالي الوصول بالتجربة الشعرية الحديثة إلي مرحلة التوازن بين ما هو فني إبداعي، وبين ما هو اجتماعي وواقعي.

وقد كان من نتائج هذا الواقع الشعري الجديد، أن انفجر الشكل الرومانسي وعلى أنقاضه قامت ثورة التفعيلة والصورة، ثورة القصيدة الحرة ذات الشكل التعبيري والفني المرن، بحيث احتضن كل التيارات الشعرية التي برزت في البيئات الأدبية العربية، كما احتضنت الفكرة الاشتراكية كل التوجهات الوطنية والقومية والإيديولوجية، وبصيغها الفكرية المتعددة من الصيغة اليسارية إلى الصيغ القومية الاشتراكية، إلى الاشتراكية العلمية[2] وبذلك اتسعت مساحة النضال الاجتماعي، وازدادت التجربة الاجتماعية ثراء وتوسعا كذلك واتسعت معها صيغ التعبير الجديد، وتحقق التوافق الشعري بين مختلف تلك التيارات، في شكل تحالف أو ائتلاف فكري ظل يعمل باستمرار على تغذية القصيدة الحرة فكرا وتعبيرا وبناء.

إن هذا التوافق الشعري والفكري الذي طال المخيلة الفنية العربية بوجه خاص، والمخيلة الفنية العراقية بوجه أخص، ما كان له أن يقوى وينضج, لولا تلك المفاهيم القومية والفكرية الجديدة التي بدأت تتبلور في صيغ فكرية تعبر عن ثقافة حديثة متميزة, أثرت العلاقة بين الفكر القومي والوعي الشعري، وبتطور هذه الثقافة الجديدة واغتنائها بالوعي الاجتماعي، ازدادت تلك العلاقة قوة وعمقا، واتجه النضال الوطني العربي بكل أبعاده بعد الحرب العالمية الثانية، نحو إنجاز المشروع السياسي الشامل بأبعاده الاجتماعية والاقتصادية والأدبية كذلك لمواجهة الاختيارات الحاسمة، ومواكبة حركة الحداثة والتطور العالمي الذي يفرضه الواقع الدولي الجديد.

وقد كان من أبرز ما يحمله هذا التطور من عناصر الشعور، ضرورة الانطلاق من رؤية شمولية محددة وواضحة، تتجاوز ذلك التداخل والخلط في المشاريع السياسية والفكرية رغم أن صياغة هذا التصور لم يكن أمرا بسيطا، في ظل مناخ يتميز بالخلط والتداخل والتعدد في الاتجاهات الوطنية والقومية، وهي فترة تاريخية سادها الاختلاف والتناقض والصراع غالبا، والتعايش أحيانا، بين دعـــاة التجديد في إطـــار القديم، وبين التجديد في إطـــار الثـــورة على القديم.

ولا شك أن هذا الواقع كان له تأثير على الحياة الأدبية والثقافية، ذلك لأن الوعي الوطني والقومي، رغم أنه كان حاضرا باستمرار في العقلية العربية الجمعية وفي جميع المراحل الأدبية والتاريخية للعصر الأدبي الحديث، إلا أنه لم يكن يعني تصورا واحدا، أو رؤية محددة ودقيقة للراهن وللمستقبل كذلك، وإنما كان يتضمن شيئا واحدا شكل الحد الأدبي لذلك التوافق الفكري والإبداعي، ويتمثل في القيام بمهمة الإنجاز السياسي أولا، أي الخروج من التبعية الأجنبية وتحقيق الاستقلال كشرط جوهري وأساسي في كل عمل نهضوي حداثي، وتؤجل المسائل الأخرى إلى إشعار آخر، ونعني بذلك الثورة التي تحولت إلى نظام أو دولة ذات سيادة.

أما الثورة التي تتحول إلى نهضة حضارية شاملة بأبعادها الاجتماعية والإنسانية، ومن خلالها يكتسب الجديد نوعا من الشرعية، فقد تمكنت نسبيا من إقامة الجسور بيننا وبين العالم المعاصر، عبر قنوات الاتصال والانفتاح الثقافي.

وبهذه الطريقة صارت الصورة هي هذا الجديد المنبعث من القديم على نحو جديد، أو من الجديد القادم إلينا من الغرب، وتشكلت الصورة الحداثية للقصيدة الجديدة حيث استحضرت الماضي في قلب الحاضر بكثافة وعمق، وانفتحت على المستقبل الحداثي بحماس كبير.

إن هذا الجديد الذي كان يعني في الذاكرة الفنية الجمعية آنذاك الثورة وقد أثمرت حداثية كلاسيكية عند نازك الملائكة غالبا وبدر شاكر السياب أحيانا، وحداثية منفتحة ناضجة خاصة عند عبد الوهاب البياتي، وبذلك تحررت مساحة واسعة من الوجدان الشعري العربي الحديث بناء وتعبيرا "من الرواسب الفنية التقليدية"(4).

ولذلك اتخذ النضال الوطني والقومي في بدايته، صبغة نضالية ثورية، أكثر منه رؤية فكرية واجتماعية بكل أبعادها الاجتماعية والاقتصادية، وربما طبيعة

وجدانية رومانسية، قد تكون من بين الموارد الوجدانية التي ظلت تربض في أعماق المخيلة الفنية العربية عامة والعراقية القلقة على وجه الخصوص، "بعد أن أخذ الشعور القومي بالتعاظم"[5] وتعمل على تغذية النزعة الذاتية الغنائية في القصيدة الحرة ولذلك سنلاحظ حضورا متميزا لهذه النزعة الغنائية التعبيرية عند رواد الشعر الحر والجديد وهذا الحضور الغنائي اللافت للنظر كان قويا في المراحل الشعرية الأولى لهذه التجربة الشعرية الحداثية.

ولكن هذا النضال السياسي القومي، ازداد اتساعه وعمقه في المخيلة الفنية العربية، حينما اتضح أن المشكلات الجوهرية التي يعاني منها المجتمع العربي عامة، والمجتمع العراقي خاصة، هي مشكلات ذات أبعاد اجتماعية اقتصادية وثقافية وأن الأسئلة الحداثية الحقيقية، هي تلك الأسئلة المرتبطة بالواقع، بالمجتمع بكل فئاته وبقضايا التخلف، والفقر والتفاوت الطبقي، وهي الأسئلة الصحيحة التي تعمل على تشخيص الواقع بكل موضوعية وشمولية، وترتبط بالوعي الاجتماعي في أبعاده المختلفة

إن هذه الأسئلة الحداثية الجديدة، لا تعني أنها سقطت من حسابات النضال القومي الآخر، وأنها لم تكن ذات ملامح اجتماعية، بل إن الوعي الاجتماعي، نشأ مع مختلف أنماط الوعي الأخرى، وظل على علاقة وثيقة بها, تغذيه وتحتضنه وأحيانا تطغى عليه ولكنه بقي ينمو ويتعمق ويتسع في صيغ فكرية وفنية جديدة حتى اتضحت معالمه ورؤاه بشكل دقيق بعد الحرب العالمية الثانية، وهو الوعي الذي كان وراء صياغة تلك الأسئلة الحداثية المعاصرة التي طرحتها قصيدة الشعر الحر[6] في الخمسينيات، وعمقتها التجارب الشعرية اللاحقة.

ولأن الفكر العربي كان مهتما في أول الأمر بالمشكلة السياسية أي بمشروع الاستقلال, كان الاهتمام منصبا على تحقيق هذا الهدف السياسي, دون تحديد دقيق لهذا المستقبل السياسي فيما بعد، وسواء تحقق هذا الهدف في شكل

تصور قومي شامل أو في شكل تصور إقليمي وطني[7] فإن الاستقلال سيظل هو المحتوى الأساسي والمركزي في تشكيل العقلية الثقافية والفنية.

هذه هي الصورة الفكرية التي كانت حاضرة لدى الشاعر والسياسي والناقد، والمثقف العربي بوجه عام، ورغم أن هناك من تفطن إلى ربط النضال السياسي بالقضايا الاجتماعية والاقتصادية، إلا أنها ظلت مجرد نزعة عقلية نظرية ولم تكن موقفا ثوريا، لا في السياسة ولا في الإبداع مما عجل بتشكيل عقلية سياسية اجتماعية عملت على تغذية وتشكيل المخيلة الفنية الواقعية الحداثية عند رواد الشعر الحر على وجه الخصوص.

وكما تحول النضال الوطني والقومي في مختلف الأقطار العربية، من نضال ضد الهيمنة، الأجنبية الاستعمارية، إلى نضال ضد الهيمنة الإقطاعية والقوى المتحالفة معها، حينما ارتبط هذا النضال بالوعي الاشتراكي ولا سيما بعد نكبة فلسطين عام 1948 وقيام ثورة 1952 في مصر، قامت الترعة الواقعية في الأدب كذلك.

لقد كانت سنة 1948، سنة حاسمة في التاريخ العربي الحديث، فهي لم تشهد نكبة فلسطين فقط، ولكنها شهدت بداية انهيار المجتمع التقليدي بأنظمته السياسية أمام تصاعد الوعي الوطني التحرري بأبعاده الثورية الجديدة في معظم البيئات العربية ومنها البيئة العراقية وفي هذه الحقبة شهدت كذلك الساحة العربية بداية الشعر الحر وانكسار وتراجع الأشكال التقليدية، هيأت لها عوامل متعددة منها:

- انهيار النماذج التقليدية في الثقافة وفي السياسة والفكر والإبداع أيضا.

- اتساع رقعة الشراكة والانفتاح على الثقافة الغربية.

- تسرب الفكر الاشتراكي عامة إلى الوطن العربي وإذكاء مشاعر النضال والكفاح من أجل التحرر والتجديد[8]

وقد كانت معظم الأقطار العربية، تعيش مدا يساريا بعد الحرب العالمية الثانية باستثناء الجزائر، وتموج بكثير من الأفكار الاشتراكية الثورية الرافضة لكل التقاليد السابقة، وبذلك انفتح المجتمع العربي على العالم الخارجي(9) وهبت عليه تيارات الفكر المعاصر بشكل واسع فانتعشت الصحافة ونشطت حركة الترجمة والطباعة, فتأثر الخيال العربي الحديث بهذه اليقظة السياسية والفكرية، وهكذا ارتبط هذا الوعي الجديد بالثورة على القديم **"القصيدة الإحيائية"** وعلى الجديد السائد **"القصيدة الرومانسية"**.

وفي ضوء ما سلف، ومن خلال استقراء للسوق الإبداعي العربي، يتضح لي، أن هناك مجموعة من الرؤى تعاقبت في الساحة الشعرية العربية المعاصرة، وقد وجدت هذه الرؤى تربة خصبة للنمو والتطور، سواء في المجـــال السيـــاسي أو الثقافي أو الاجتماعي كانت تمدها بالغذاء والدعم الفكري في إطار التطور العام للمجتمع وبذلك تشكلت الخلفية السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية للمخيلة الشعرية الحديثة بكل أشكالها المتنوعة، ومن أبرز هذه الرؤى مايلي:

أولا: الرؤية الإحيائية الجديدة، التي تنظر إلى الشعر الحر من حيث كونه حركة تعبيرية عمودية مطورة تنسجم مع أصول الشعر العربي وجمالياته القديمة، ولذلك وجدت هذه الرؤية أطروحتها في شعر التفعيلة المقفى، باعتباره شكلا يحقق قدرا من الانسجام بين سلطة التعبير الصوري القديم، وسلطة التعبير الصوري البنائي الجديد، وهذا الانسجام الفني كان من بين العوامل الفاعلة في نشوء ذلك الائتلاف الثقافي والشعري عند معظم رواد الشعر الحر كما تجسده الدالة البيانية المرفقة بهذا البحث ومن خلا ل هذا التوافق والائتلاف تعايشت الحركات الشعرية المعاصرة.

ثانيا: وهناك الرؤية الحداثية الجديدة بكل أشكالها الرؤيوية المتعددة، والتي تنطلق من تصور فكري آخر، يعيد إرساء البناء الشعري تم يحدد

طبيعة القصيدة ووظيفتها، في ضوء رؤية مغايرة وبنية فنية شمولية، تتجاوز السائد والمألوف والعرف، ولكن هذه الرؤية انشطرت على مستوى الممارسة الإبداعية إلى شطرين، أحدهما يركز على البنية الفردية الذاتية، وهي بنية شعرية جزئية محورها الفرد، وصارت لها أدواتها التعبيرية والغنائية على مستويات متغايرة ومتكاملة، أما الشطر الآخر فكان التركيز على ربط القصيدة بالوعي الواقعي الاشتراكي الحداثي والخروج بها من إطار المحلية إلى العالمية، من خلال الاستفادة من طاقات الأصوات اللغوية والأسطورية والتاريخية وقد صاحب تعميق هذه المعرفة الشعرية الجديدة، اتساع دائرة الانفتاح على الثقافات القديمة والحديثة، وقد ترك ذلك أثرا بارزا في المخيلة الشعرية العربية المعاصرة.

لقد كانت العودة إلى الرموز والأساطير، والموروث السردي، والآداب العالمية، أسلوبا تعبيريا للانفلات من الغنائية والتعبير المباشر في صيغتها التقليدية، وتجريد القصيدة من عناصر الشخصية، والبحث عن المعادل الموضوعي للشعور وللفكر، الذي يعتبر من أهم الأفكار النقدية، **لتوماس إليوت** T. S. Eliot وأكثرها تأثيرا في الوسط النقدي الحديث, جسدتها قصيدته المشهورة "**الأرض الخراب**" القائمة على التضمين والاقتباس من الأشعار والإشارات والرموز الأسطورية والتاريخية والثقافية[10] وبهذه الرؤية الشعرية المنفتحة تشكلت البنية الجماعية الغنائية والدرامية على حد سواء في المخيلة الفنية لرواد القصيدة الحرة.

ومن خلال الدالة البيانية المرفقة:

تتضح صورة التعايش بين مختلف التيارات على المستوى الفكري في إطار الأطروحة الواقعية الاشتراكية، أو على المستوى الفني - في إطار أطروحة التفعيلة داخل جبهة الائتلاف، التي تكونت في مرحلة الخمسينيات التي كانت تضم بقايا التفكير الإحيائي والرومانسي، إلى

جانب التفكير الشعري الحداثي الجديد بتياراته, وهو الانطباع الذي يؤكد، بأن التغيير في القصيدة، في ظل هذا التحالف الإيديولجي والفني طال الواجهة الفنية أكثر، فتضخمت القصيدة بسرعة مشكّلة بالرموز والأساطير، وبقي نظامها الشعري ينمو ببطء، إلى أن وقع الاختلال الفني، فانفجر التحالف الفني وتمزق الشكل الحر، ودخل الشعر العربي المعاصر في مرحلة جديدة من التجريب الحداثي والمغامرة الفنية.

الهوامش:

- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، 3- صدمة الحداثة، ط 4 بيروت: دار العودة، 1983 ص:253.

3- حليم بركات، المجتمع العربي المعاصر، بحث استطلاعي اجتماعي، ط3، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية 1984، ص: 289.

4- غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، ط1، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981، ص: 164.

5- عمر الدقاق، الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، بيروت, دار الشرق العربي، ص:69.

6- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دار الأدب، 1962 ص: 25

7- محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، ج 1، ط 1، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1982، ص: 148.

8- أنيس الخوري المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ط 5، بيروت، دار الملايين 1973، ص: 84

9- علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، بغداد وزارة الإعلام ص: 100

10- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، القاهرة مكتبة عين شمس، ص 190.

وينظر كذلك: عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ط2، بيروت، دار الرائد العربي 1984، ص 125.

وأيضا: عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ط2، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1985، ص 302.

قراءة نقدية في: رحلة محمد الزاهي الميلي.
من باريس ...إلى قسنطينة 1938*

أولا: مدة الرحلة:

أربعون يوما في الطريق من باريس إلى قسنطينة، عام: 1938، إنها المدة التي استغرقتها الرحلة التي قام بها الأديب الشهيد المجهول: محمد الزاهي الميلي، المولود بتاريخ:10أكتوبر 1904. بجبال الميلية، باتجاه باريس، حيث كان في بعثة موفدة من قبل جمعية العلماء المسلمين الجزائريين للقيام بدور الإرشاد بين أفراد الجالية الجزائرية في فرنسا، قبل التحاقه بالثورة عام: 1957. ثم العودة منها عبر المحطات التالية: باريسparis، ليونlyon، سانت إتيانsaint etinne، تولونtoulon، مرسيليا، marseille، البحر، تونس، وفي الأخير، قسنطينة.

وتتكون الرحلة من سبع حلقات، صدرت الحلقة الأولى منها، في عدد البصائر رقم: 124، المؤرخة في: 29 جويلية 1938.ومن هذا التاريخ يستنتج، أن الرحلة بدأت من باريس في: 14جوان1938م، وإذا أضيفت إلى هذا التاريخ، مدة الرحلة المقدرة بـــ: أربعين يوما(40)، تطابق ذلك نسبيا مع تاريخ نشر الحلقة الأولى في جريدة البصائر.

وفي نهاية المطاف سقط الأديب محمد الزاهي شهيدا، تحت وابل من الرصاص أطلقته إحدى الطائرات الفرنسية عليه وعلى عدد معتبر من رفاقه المجاهدين كان ذلك في شهر جويلية عام 1960م. ويقال إنه استشهد في كمين بجبال الميلية في 22 فبراير عام 1960م، كما نصت على ذلك الرحلة[1]. تاركا نصا راقيا من نصوص أدب الرحلة في الجزائر، يعد وثيقة تاريخية ثمينة، تجسد عظمة الثورة الجزائرية المجيدة وتجذرها في الذاكرة الوطنية الجمعية.

ثانيا: الواجهة السردية والدلالية للرحلة:

الرحلة بدأت شعرا، وصفا، ثم سردا، ثم مزجا مدهشا وعجيبا بين الوصف والسرد من جهة، وبين شبكة الضمائر السردية من جهة ثانية.

الرحلة بدأت من القمة، من بؤرة الوصف، وبؤرة السرد، أي رحلة بدأت من الخارج إلى الداخل للالتحاق بالوطن، الجزائر.

الرحلة، بدأت من باريسparis، التي تمثل الشمال الغرب، و ملتقى السواح وسوق التجارة[2]، إلى قسنطينة الوطن الشرق، المدينةالمعروفة تاريخيا برفضها وتمردها ومقاومتها واستشهادها، ثم انحدرت المركبة الوصفية السردية، مرورا بالكونكورد place de la concorde ساحة التماثيل المنحوتة[3]، والشانزي ليزي les champs elysies .بمعالمه التاريخية الساحرة، والحي اللاتينيcartierlatin، ملتقى الثقافات، واللوفرlouvre بتحفه النادرة[4]، والمكتبة الوطنية الثرية b.nationale، وليون lyonn وسانتي إتيانsaint etienne، إلى أن تغرق هذه المركبة الوصفية والسردية. في الوحل، وفي الطبارن في مرسيليا [5] .marseille

قلت: بدأت من باريس paris، المدينة الساحرة، ولكنها لا تعترف بحق الاختلاف والخصوصية في الثقافة والأديان، إلى مرسيليا، القطرة التي كسرت الكأس، المدينة التي دمرت، زهيرة، الماركة، البنت الجزائرية، وفضحت أطروحة الحداثة الغربية، التي ترفض التسامح والتعايش، وكشفت عن المفارقة العجيبة، بين مدن تنمو جماليا وثقافيا وعمرانيا ومؤسساتيا بمتوالية هندسية سريعة، ولكنها تسبح في عالم يموج بكثير من المذاهب والأفكار التي تدعو إلى التحلل من قيم الإنسان، إنها المدينة التي سحقت، زهيرة[6] الماركة، ماسحة البيوت والطبارن[7]، ضحية الغربة والهجرة والعنصرية والاستعباد كما يقص الزاهي:

(.. يدفع بالبنت الجزائرية الفقر اللعين، والجهل الفاحش... إلى الارتماء في أحضان الأوروبيين.. وهي في سن التعليم والتربية)[8].

الرحلة إذن، كما قدمها الأستاذ الدكتور حمادي عبد الله، بأسلوب يجمع بين شعرية الفن وموضوعية البحث الجامعي، تتضمن في نظري ـــ هذه الرحلة- غارة شنها الجنوب علي الشمال، وهجوما ثقافيا خاطفا، وقعه الشهيد المجهول، محمد الزاهي الميلي. على المركز (باريس)، وعلى الأطراف كذلك (ليون، سانتي اتيان، مرسيليا...)، لفك الخناق عن الجزائر، ومقاومة الحصار السياسي المفروض عليها، ثم عاد مسرعا إلى قسنطينة وإلى وطنه الجزائر لتحضير الثورة.

ثالثا: تعايش الأشكال السردية في الرحلة:

هذه العملية الهجومية جاءت في شكل بنية حميمية سردية، أنتجها التعايش بين الأدوات السردية، فحولت العالم الخارجي عن طريق - الهو - الأداة السردية العجيبة، إلى لوحات ومشاهد موقورة بمعاني الجمال والإشراق، فتراجعت إلى الخلف قاعدة السارد الكاتب، الكاتب السارد أو الراوي، وانهارت الفواصل بين النص والناص، وأن الناص صار مجرد وسيط ليس إلا، بينه وبين الأحداث المحكية.

ولما كنت أتابع الرحلة سواء من خلال التقديم الشعري الجميل للأستاذ الدكتور عبد الله حمادي، أو من خلال الحلقات السبع المنشورة في كتابه، لفتت انتباهي، السيولة الجمالية المعتبرة، التي تتوفر عليها منظومة الأدوات السردية في الرحلة، جماليات المتكلم: (بعد أن حصلت على تذكرة الركوب في شيىء غير يسير من الجهد والتعب)[9]، وأيضا جماليات الغائب وجماليات المخاطب، وكذلك جماليات الحوار ـــ على قلته في الرحلة، خاصة في الرحلة الثانية (فأجبتها بأنني كنت مقيما بباريس، فردت في أدب بابتسامة..)[10].

حيث جاء الحوار في الرحلة علي شكل خطاب سردي، ينمو بفضل طاقات الوصف والتصوير، عن طريق تبادل الكلام في جمل قصار، وبذلك تحرر الحوار والسرد من المكننة السردانية، سردانية غريماس وبروب vlademir proup

وبويون poullion، وجرارجنيت genette وغيرهم من النقاد السيميائيين الحداثيين.

ومن خلال هده السيولة تحقق التعايش السلمي بين الوصف والسرد والحوار من جهة، وبين الضمائر السردية من جهة ثانية، وبذلك سلمت الرحلة كنص من الوقوع في خطأ الحرب الباردة بين هذه العناصر السردية المتحاورة، فالموقف الوصفي لايعلق الحكاية. ولايكبح المسار الحكائي للرحلة. وانما يمططها ويمنحها البعد التأملي الفكري والرؤيوي للأشياء والحياة. وأن الموقف السردي يعمق البعد الحيوي والحركي والدنياميكي للأحداث.

وبذلك صارت رحلة، محمد الزاهي الميلي، من باريس الى قسنطينة، أكثرجنوحا الي الوصف غالبا- والىالسرد والحوار أحيانا، وهي القاعدة الفنية التي أنقذت النص من شبح الحرب بين الوصف والسرد، ولم يعد الوصف في الرحلة خصما لدودا للسرد[11]، بل أصبح دفقا ورحيقا وارتشاشا من الجمال الفني يجدد السرد، ويلقي عليه شيئا من الأناقة والإشراق.

وبذلك سقطت أطروحة تحقير اللغة في السرد، وفازت اللغةبشرف-الامتياز في النص (الرحلة) مثل المكونات السردية الاخرى، وأصبحت سيدة الموقف في هدا الإنجاز السردي المعقد، الذي يقوم على أناقة اللغة وتشكيلها، وتراجعت الى الخلف أطروحة تدمير اللغة في الكتابة السردية.باسم الدفاع عن حقوق السرد، أو بقوة الشرعية السردانية، حتى لا يقع السرد في مستنقع اللغة والوصف[12].

وبالرجوع إلى السبع حلقات المكونة للرحلة على حد تعبير بعض السردانيين الحداثيين. كما جاء في كتاب الأستاذ الدكتور: حمادي عبد الله نلاحظ بشكل عام تعايشا متميزا لعدد من الأدوات السردية، فمن مجموع (40) أداة سردية في الرحلة الأولى، يحصد ضمير الغائب وضمير المتكلم ¾ الأدوات السردية، بينما يحصد ضمير المخاطب: الربع الباقي ¼ تقريبا وربما أقل، كمايوضحه الجدول التالي:

مجموع الأدوات السردية	المتكلم والغائب	المخاطب
40	%75	%25

إن هذه الفروض الفنية التقريبة، تعتبر مؤشرا سيميائيا له أكثر من دلالة ومفاده:

أن حجم التعايش السردي في نص الرحلة ككل، كان كبيرا وبذلك تحقق التوافق والانسجام بين من كان يضغط زمنيا باتجاه الماضي، ويبين من كان يضغط بإتجاه الحاضر.

وبناء عليه، فإن الرحلة، كمساحة وصفية وسردية، احتضنت معظم الأدوات السردية بصدر رحب وذلك بالتعايش السلمي معها، عن طريق تشعير الغائب، وتحييد المتكلم، وتوسيط المخاطب أو عوبرة المخاطب، أي تحرير السرد من سلطة الشعر[13]، بإعتباره أداة عبور من ضمير إلى ضميرآخر: مما يؤكد ويدعم مقولة التبادل والشراكة الفنية بين الأدوات السردية، والانفتاح على منجزات التعبير الدرامي المعاصر.

أما في بقية الرحلات الباقيات، فإن النسبة الإجمالية لحضور المخاطب، تتراجع أمام تصاعد حضور الغائب والمتكلم، وهو ما يؤكد المسار السردي الطولي المتغيروالممتد، ويدعم الطبيعة السردية المركبة للرحلة، وأنها رحلة لم ينتجها صوت سردي واحد، وإنما شاركت فيها أصوات متعددة، وفرت للنص شكلا من أشكال التعبير الديموقراطي السردي في الرحلة.

والخلاصة، أن المؤشرات السردية تبين أن: خط التطور السردي للرحلة، قد إتخذ مسارا تصاعديا ثم تنازليا، حينما بدأت سلطة السرد الغائب، في التراجع والتضاؤل، وفي الوقت نفسه، تبدأ مرحلة جديدة من التطور السردي لسلطة المتكلم والمخاطب في الصعود داخل النص[14]

وأن هذا الصعود كان قد بدأ باهتا، في: القطار خاصة، ولكنه صار واضحا فيما بعد ومرشحا للارتفاع في نهاية النص[15]

إن هذا التطور الذي كان ينمو بعيدا عن الصراع أو الحرب الباردة بين أشكال التعبير السردي، يعد من جماليات أدب الرحلة في الجزائر.

وأن أدبا بهذه المواصفات السردية والوصفية الاستثنائية، وأن رحلة بهذه السيولة المكانية والفضائية والتشكيلية النادرة، لجديرة بأن تكون نموذجا إبداعيا راقيا لأدب الرحلة في الجزائر، ووثيقة تاريخية مهمة في التاريخ الجزائري، للحفاظ على الذاكرة الوطنية من الضياع والإتلاف فهنيئا لمخبر الترجمة في الأدب واللسانيات في جامعة منتوري قسنطينة، رئيسا وأعضاء، وهنيئا لأدب الرحلة في الجزائر، وثناء عطرا موقورا بمعاني الارتشاش والتقدير والعرفان لهذه الإنجازات العلمية الطبية.

الهوامش:

عبد الله حمادي، رحلة محمد الزاهي الميلي من باريس إلى.قسنطية 1938، قسنطينة، دار البعث، 2004، ص ص: 27، 94.

* الرحلة، جمع حلقاتها وقدم لها، وعلق عليها وقام بنشرها في كتاب، أ.د:عبد الله حمادي، عام:2004، وتعد من الإنجازات العلمية لمخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، بجامعة منتوري، قسنطينة.

2- المصدر السابق، ص:.95

3- المصدر نفسه: 94

4- المصدر نفسه:94

5- المصدر نفسه:ص 83

6- المصدر نفسه:ص 85

7- المصدر نفسه: 86

8- المصدر نفسه:113

9- المصدر السابق:115.

10- المصدر نفسه:ص99

11- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998، ص 179

12- المرجع نفسه:ص189. وسيزا قاسم، بناء الرواية، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص74

13- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 123

14- عبد الله حمادي، رحلة محمد الزاهي الميلي، ص11.

أجرأة الخطاب النقدي الحديث

أولا: أجرأة الخطاب المعرفي:

تتناول هذه المقاربة التقنية أسئلة العولمة بأبعادها الاقتصادية والأدبية والثقافية وما تطرحه من الرغبة في التعايش الثقافي والمعرفي، والترعة في الانفتاح على واقع المجتمع المعاصر، يمتزج فيها الإبداع بالثقافة وبالاقتصاد والمعلوماتية، ومن هذا المزج المعرفي، تكونت العقلية الإجرائية التقنية في الخطاب النقدي الراهن، واستندت في رؤيتها النظرية والشمولية على الطابع الحركي الديناميكي للبناء الحضاري، باعتباره كلا لا يتجزأ وعملية متكاملة ومترابطة بالرغم من أن كل مجتمع في مراحل نموه وتطوره، يفرز ألوانا شتى من الأنشطة الثقافية والفكرية، تنشأ بموازاة مع الحركة الشاملة للمجتمع، تمنح تلك الأنشطة والتجارب، وعيا جديدا، واستيعابا شاملا لكل المعطيات الحضارية المستجدة على الصعيدين الوطني والعالمي.

ولما كان البناء الحضاري في شموليته، لا يعني الثبات والسكون بل هو حلقات متتالية متداخلة ومتضامنة، تتقارب وتتمايز بحسب متطلبات الواقع وخصوصية المرحلة ولكنها في النهاية تقدم بناء معرفيا يعمل على إقامة التقارب والانسجام بين الأبنية الثقافية المتنوعة للمجتمع الواحد، ويدعم آليات التواصل والانفتاح، بحيث أصبحت هذه الآليات، وسيلة ضرورية للتعاون والتعايش بين مختلف الشعوب بتنوعاتها الثقافية، تحقيقا لاستمرارها حتى تستطيع التطور في جميع النواحي الاقتصادية والثقافية.

وضمن هذا التفاعل الحضاري في بعده الشمولي الإنساني، أصبح هناك فضاء واسع وأفق ممتد، يسمح بالتنوع الثقافي، وبنمو الأنواع المعرفية من عصر إلى عصر، وفي هذا الفضاء، قد يخترق النوع المسيطر، الأنواع الثقافية والمعرفية الأخرى ويخضعها لرؤيته وتوجيهه، كما يحدث الآن في الأنظمة الرأسمالية الحرة، حيث نلاحظ سيطرة واضحة أو هيمنة قوية للمعرفة العلمية وما أفرزته

من تطور كبير في الميدان التقني، بحيث أصبحت المعرفة التقنية هي التعبير الاجتماعي والثقافي والفني للمعرفة العلمية، أي انهيار السلطة العقلانية الفلسفية النظرية الميتافيزيقية وتشييد سلطة علمية وعقلانية وتقنية جديدة أي طبقات اجتماعية تقنية متدربة عاملة، وعندئذ يصبح العقل أداة إجرائية تتطور باستمرار، وتتغير بتغير المجتمع، بحيث تكتسي المعارف الثقافية والمعرفية طابعا حركيا وديناميكيا، ومن هنا تصبح الحاجة إلى هذه الأداة الإجرائية ضرورة من ضرورات العصر الحديث.

وتأسيسا على هذا التصور أو التركيب النظري، فإن مجموعة الخصائص التي تنظم النص الثقافي لا تنتمي كلها إلى مجال واحد، بل أصبحت القواعد والمفاهيم والأسس التي تستخدم في تفعيل أواصر التعاون والتضامن والحوار الحضاري، قد اندمجت واشتركت في تحليل الخطاب الثقافي وتطويره ثم تخزينه في الذاكرة الثقافية الجمعية، ثم إعادة إنتاجه حتى لا يعتريه الانكماش الدلالي والجمود اللغوي والتقني، وقد انتبه الباحثون في العصر الحديث إلى أهمية البحوث التجريبية العلمية التقنية في تحليل ودراسة الهويات الثقافية للمجتمعات المعاصرة، والأنماط المختلفة للخطابات المستعملة من خلال تحليل دراما النص[1] دراما الأسطورة، دراما الأمثال، دراما الحكاية الشعبية وغيرها من الأشكال الفنية المطروحة أو المعروضة في سوق الإبداع الثقافي، التي تسمح بقراءة الثقافة بكل أسرارها وبالتالي قراءة المجتمع اقتصاديا وحضاريا.

إن هذا النوع من البحوث لا يزال نادرا في الدراسات الاستراتيجية العربية على الرغم من جدواها العلمية والاستشرافية في مجال الاتصال، وفي طريقة العرض، وبالتالي التحكم في آليات التخييل ونوعية الذوق السائد وعندها تسهل عملية التسويق والاستثمار وإشاعة صناعة الاستهلاك للاستهلاك.

إن مثل هذه البحوث العلمية التقنية في مجال الخطاب الثقافي تطورت بشكل سريع ومتصاعد في المجتمع الغربي المعاصر في السنوات الأخيرة فسيطرت الآلة والتقنية على مختلف مظاهر الحياة، ولا سيما السلوك الاقتصادي، فالآلة

حولت الحياة إلى زمن محدد ودقيق، وأصبح الفرد زمنا والسلوك زمنا، والثقافة زمنا، والاقتصاد زمنا، والقصيدة زمنا كل شيء أصبح زمنا، فاندمج الفرد في هذه الحياة السردية الزمنية التقنية الرياضية وصار مبرمجا وفقا لمتطلبات الآلة مع الآخر، فاختفى الفرد الإنسان، الفرد الثقافة، الفرد النص، الفرد الخطاب، وحل محله الفرد الرمز، الفرد الإشارة الفرد الرسم، الفرد الصورة وتحولت العلاقات الإنسانية في ظل سيادة القانون الاقتصادي وسيطرة المادية السلعية، إلى مجموعة من الأرقام والآليات، أي إلى أشكال وصيغ من الاتصال التقني والتكنولوجي، عبر الهاتف النقال أو التيليفاكس وعبر الأقمار الصناعية وشبكات الإنترنت وغيرها.

وفي ظل هذا التسارع التقني، بدأ المجتمع الغربي المعاصر، يستشعر خطورة هذه الحياة الصناعية الإدارية الآلية، لو استمرت بهذه الوتيرة المتسارعة في غياب نظام فاعل بديل قد يدفع المجتمع إلى التضامن والوحدة، فان البنية الداخلية لهذا المجتمع تصبح مهددة بالانشطار والتفكك.

ومن هنا بدأ التفكير يتجه نحو البحث عن شكل بديل لهذه الحياة التقنية المتوحشة في مجتمع دولي يتعاظم ويتسع في كل يوم، عن طريق تسويق خطاب ثقافي عالمي بديل يقوم على توفير ما هو مشترك في الأفكار والأذواق في الفنون والآداب وسط فضاء واسع، وهذا الحد الأدنى من الثقافة الاقتصادية والفنية ينتج نمطا من الثقافة يتم ترويجه عبر وسائل الاتصال المرئية والمسموعة وحتى المكتوبة، في شكل سلع وبضائع ذات طابع تجاري مربح، أو عن طريق البرامج والمشاهد الإشهارية وغيرها من القنوات الثقافية والإعلامية الأخرى كالملتقيات، الندوات، النشرات الإخبارية، الأشرطة، الصحافة، وتعمل هذه الوسائل والآليات في تشكيل الأذواق والذهنيات عن طريق تمرير مضامين النوعية والجودة والكفاءة الاقتصادية وكل ما هو أفضل.

إن هذا الشكل الثقافي الاستهلاكي البديل صمم لسد حالة الشغور والفراغ في العلاقات الاجتماعية والإنسانية، وتعويضها بعلاقات اجتماعية اقتصادية سلعية وتجارية وعلى الصعيد الإبداعي حلت روايات التشيؤ محل روايات الفرد أو الذات.

إن تقنيات الاتصال الحديثة في ظل النظام العالمي الجديد أصبحت أداة ثقافية وفنية وإعلامية، تضمن الارتباط الشكلي في المجتمع بحد أدنى من الصراع ولا سيما بعد أن تحول المجتمع الغربي المعاصر، من مجتمع مصنع قائم على الإنتاج إلى مجتمع ما بعد التصنيع أو ما بعد الرأسمالية أو المجتمع الإعلامي أو مرحلة رأسمالية التنظيم كما يسميها "لوسيان غولدمان" المرحلة التقنية، وفي هذه المرحلة أصبحت الرواية كشكل أدبي أهم بنية ذهنية كلية، تناظر بنية تطور الرأسمالية المعاصرة.

إن هذا التحول التقني والإعلامي والشكلي للمجتمع المعاصر، نقل السلطة من الآلة إلى المعلومة، أي بتعبير اقتصادي من إنتاج السلع، إلى إنتاج الخدمات، (مؤسسات البنوك الفنادق الضخمة الفاخرة، دور السينما، خدمات الاتصال والنقل التلفزيوني، الهاتف وأنواعه).

وبذلك أصبحت المعلومات تمثل الثروة الحقيقية في مجال الخدمات بما في ذلك تسويق الذات والآليات ولم لا تسويق آليات وأداءات "الأدبية" أو "الشعرية"[2] كما يراها جاكبسون (أي العوامل التي تجعل الأثر أثرا أدبيا)[3]، مما يضمن التواصل والسيطرة الثقافية من خلال عولمة الشعرية.

وفي هذه الحالة، يصبح الشكل صياغة استراتيجية لإضفاء الشرعية على العلاقات الاقتصادية الدولية، أي التماثل والوحدة فيما ينتج، والتنوع والاختلاف في التغليف والتركيب والتعليب والتسويق، مما يقوي وهم الاختيار والتنوع في الذوق وفي الثقافة وفي الوقت نفسه يرسخ مقولة الشكل المهيمن أو النوع المعرفي التقني المسيطر، وقد أدى بروز هذا التوجه إلى تذويب الثقافة

بمفهومها الوطني والقومي في أشكال الشراكة والتكتلات وسقوط ما يسمى بالحواجز القائمة (عرقية، دينية أم ثقافية)، وانهارت مقولة العقل الإنساني القائم على التنوع والاختلاف والوحدة، أمام مقولة العولمة القائمة على وحدة العقل وقطبيته، هذه النزعة التي عملت على تضخيم دور العقل بعد أن تطورت العلوم التجريبية، خيل للغرب أنه اكتشف الحقيقة أو النظام الاقتصادي والثقافي الشامل، وفي هذا الجو العقلي، برزت في الساحة الدولية نزعتان متقابلتان من حيث المنهج أي من حيث الآليات والتقنيات، ولكنهما تنطلقان من مقولة واحدة هي اعتبار العقل آلة معرفية وعلمية شاملة، هي العقل الغربي، وعن هذه المقولة نشأت المركزية الغربية وفلسفاتها الاجتماعية من ليبرالية رأسمالية واشتراكية شيوعية كلية، وهاتان النزعتان هما: المذهب الليبرالي، والمذهب الاشتراكي أو المادية الجدلية.

ولاشك أن مقولة المركزية الغربية ازدادت قوة واتساعا ونفوذا، بعد سقوط المعسكر الشرقي، وأصبحت تعمل بأدوات متطورة في ترسيخ نظام القطب الواحد، أو ما يسمى بالنظام الدولي الجديد(أو مركزية الغرب).

ولذلك نجد مصطلح العولمة[4] في بعده الاقتصادي بشكل خاص، ينطلق من مقولة المركزية الغربية المستوحاة معرفيا من الفلسفة الليبرالية في تفعيل الحياة الاقتصادية واكتساح الأسواق العالمية، بقدرات تقنية عالية وشركات عملاقة، وتحرير التجارة الدولية، غير مبالية بالدولة الوطنية أو المجموعات الإقليمية الصغيرة تحقيقا لعولمة الاقتصاد.

وبهذا المعنى يصبح الخطاب الليبرالي الاقتصادي في ظل العولمة شكلا استراتيجيا مهيمنا، نجد تفسيره في الأنساق المعرفية والفلسفية وحتى الأدبية حينما تمزج بين المركزية الغربية وبين ما يسمى بالكلية والشمولية، في إطار البنية الإجرائية الدولية، منظمة التجارة الدولية وغيرها من التنظيمات والهيئات العالمية.

ثانيا: أجرأة الخطاب الأدبي:

إن هذه الكلية نلاحظها في الأدبيات الكلاسيكية، وفي السميائيات المعاصرة، أو ما يسمى بمدرسة البلاغة الجديدة، التي تشترك مع الدراسات اللغوية سواء في الثقافة الأمريكية أو الإنجليزية، وقد نلاحظها كذلك عند البنيويين أصحاب التوجه الشكلاني، وبذلك تزول المفارقة الوهمية بين "غولدمان" الماركسي، وغولدمان الليبرالي Goldman، وتودروف السميولوجي Todorov، وكوهين J.COHEN البلاغي، لأن الذي كان يجمع هؤلاء النقاد على مستوى الدرس البنيوي والبلاغي هي تلك الخلفية المعرفية والفلسفية المشتركة التي كانت توجه النص النقدي باتجاه العولمة، أي انكسار البلاغة الجزئية، بلاغة الجملة أو العبارة، كما هو الحال في مباحث البلاغة، الوصل والفصل، الحذف، التقديم والتأخير، وولادة البلاغة العلمية الجديدة والدلالة الكلية للخطاب، وأدى هذا التحول المعرفي في مجال البحوث السيميائية إلى بروز النموذج العالمي للخطاب السردي وللخطاب الشعري، أو ما يسمى بعلم النص Science du texte[5] وهو في الحقيقة من وجهة نظري مصطلح نقدي بديل لمصطلح العولمة في مجال الاقتصاد، لأن الخطاب في ظل التصور البلاغي المعاصر، أصبح منظومة متسقة من الإجراءات المنهجية تحت عنوان "تحليل الخطاب"، وهي قراءة تبدو أنها حررت الشكل الأدبي من الجزئية، وأكسبته خاصية "الكلية" أي البنية وبالتالي أصبحت البلاغة هي هذا الفضاء الواسع الرحب الذي يسع تعدد القراءة وتنوعها وانفتاحها في ظل نظام بلاغي عالمي شامل أي عولمة النص في ظل مجموعة من القواعد والتقنيات من أجل الوصول إلى بنية كبرى للنصوص.

إن هذه التكنولوجية التقنية والوصفية قد تكون لها صلة بالعلاقة الشمولية بين المعارف والفنون، وسعيها الدائم إلى التداخل والتقارب والشراكة الفنية واصبح القارئ المعاصر تقنيا في الكتابة وفي القراءة وربما في كل شيء، يسمع ويقرأ عن تشعير النثر وتقصيد النثر أو شعرية السرد وشعرية النص السردي،

وفي ضوء هذه النقلات المعرفية الجديدة، صار الخطاب السردي خطابا شعريا، والنص الشعري خطابا سرديا، وأصبحت القاعدة هي هذا الاستثناء، واصبح النص هو هذا التنوع الاجتماعي للغة والذات وأذكر هنا بعض الأمثلة فقط للتدليل على هذه الخصائص النوعية التعددية في النص السردي منها: رواية "رجال في الشمس"، "عائد إلى حيفا"، لغسان كنفاني، ورواية "مصرع أحلام مريم الوديعة" نوار اللوز، للروائي الجزائري واسيني الأعرج، ورواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي والولي الطاهر يعود من مقامه الزكي، للطاهر وطار، وفي هذه الأمثلة نلاحظ هيمنة الراوي وهيمنة الطاقة الشعرية وتفعيل العناصر الخالقة لما يسمى بشعرية النص حيث تتحقق الشراكة الفنية والتقنية.

أما في مجال الخطاب الشعري، فيكفي أن نلاحظ على صعيد التعبيرية الجديدة، تجربة التفعيل المستمر لوسائل الأداء اللغوي والدرامي والسردي، التي أصبح يمارسها المبدع اليوم في ميدان الكتابة الشعرية، كصيغ فنية جديدة وشبكات معقدة من الدوال تصدم القارئ وتفجعه بمدلولاتها البعيدة ولكنها تنفتح على خلفية نصية، فيحصل التواصل وتتعمق المعرفة من خلال النص ككتابة والتلقي كقراءة، أي من خلال التواصل البنائي على المستويين الداخلي (الكتابة) والخارجي (القراءة)، أي أن الكتابة أصبحت نمطا من التنظيم والبناء لا في صيغتها التعبيرية الجزئية ولكن في أدائها الفني الشمولي، وربما هو الوجه المقابل لعولمة الكتابة، القائم على تجميع العناصر التعبيرية المتجاورة والمتعددة في إطار من الوحدة والشمولية كما هو الحال في القصيدة الدرامية المعاصرة.

وهنا لابد أن نميز بين القراءة النقدية التطورية المنفتحة والقائمة على منهج منظومي تطوري، يثري الأداء الإبداعي ويجدده باستمرار، وبين القراءة النقدية الأحادية التي تسقط في خطأ الرؤية الأفقية والتراكمية المعرفية.

وقد تأثرت وضعية النص الأدبي في شبكة البرامج البحثية الجامعية الأكاديمية إلى حد كبير بهذه العقلية النقدية الكمية، التي تقوم على تكديس المعلومات، وتغييب المسعى البنائي للمفاهيم وإدماجها ضمن الوحدات

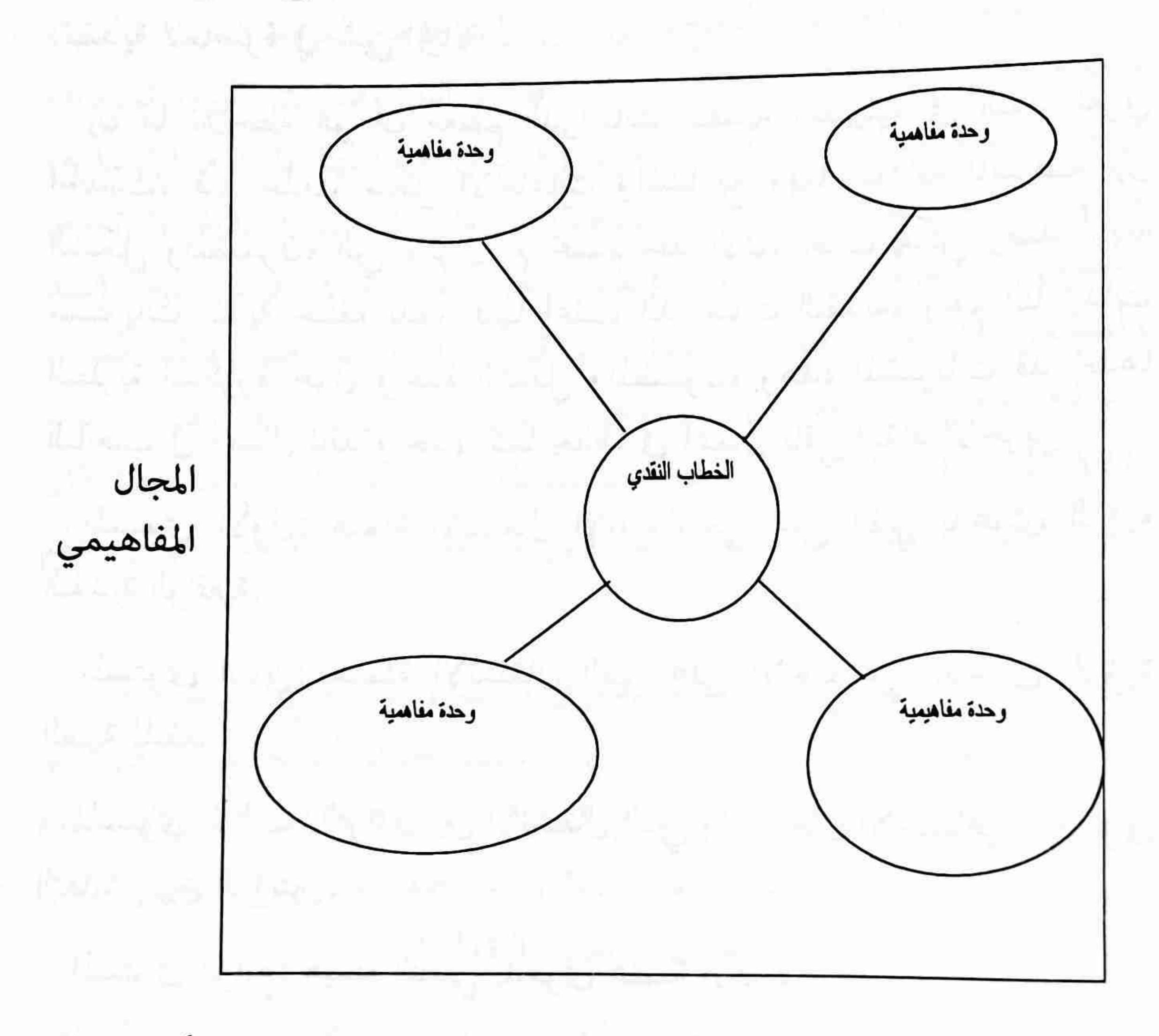
المعرفية المشكلة للمجال المفاهيمي النقدي، كما هو مبين في الشكل التوضيحي، وبمرور الزمن انعكس هذا سلبا على المردود العلمي للشبكة المفاهيمية المتعلقة بالخطاب النقدي.

وفي غياب المراجعة النوعية للمضامين والإستراتيجيات والطرائق التعليمية والمنهجية، يؤدي إلى تنميط المعرفة النقدية وضعف نجاعتها ووظيفتها أمام تشعب مسارات المعرفة المعاصرة وتنوعها.

ومن هنا فان وضعية الدرس النقدي في معظم المناهج الجامعية على وجه الخصوص، وضعية تدعو إلى القلق، لأنها وضعية معقدة وشاملة ومرتبطة بأسئلة الحداثة والعولمة من جهة، وضغط الهوية الثقافية والمنهجية من جهة ثانية.

وبين هذا وذاك، يقف الباحث والمؤسسة العلمية والكتاب النقدي في مفترق الطرق وفي غياب التكامل والتنسيق بين هذه الأطراف الأساسية في المنظومة المنهجية والنقدية علينا أن نسأل: ما هي وضعية النص الأدبي في الكتاب الجامعي النقدي الحديث؟ باعتباره مدونة نقدية أساسية، ووسيلة معرفية إجرائية ضرورية في اكتشاف المعرفة وترقية الأداء المنهجي والتقني للممارسة النقدية.

ونعتقد أن الفحص الأولي للمادة النقدية الحديثة المطروحة في سوق المعرفة الآن خاصة في السوق الثقافية والنقدية الجزائرية، تجعلنا نطرح هذا



السؤال: هل نجحت هذه المدونة في ترقية الخطاب النقدي وتأهيله ضمن المعطى الابداعي المعاصر، في ألفية تتميز بالشراكة والعولمة، ولم يعد القارئ فيها قارئا بسيطا، وأن الطريق إلى النص الأدبي، أصبح يمر حتما عبر هذه الطرق السريعة في نقل المعلومات وتسويقها، وعبر منظومة منهجية شبكية تعددية وخرج إلى الوجود المنهج العنكبوتي الشبكي، كشبكة الانترنيت، القائم على تعددية الأبعاد التعليمية والبدائل المنهجية المتنوعة، وسقطت الأفقية في تخطيط الممارسة النقدية، وحلت محلها أطروحة التكامل والتوسع

المعرفي، الذي يتحقق في المستويين الأفقي والعمودي وبالتالي القدرة على التعامل مع النظم المعقدة، والعلاقات الشبكية التي أصبحت تميز الحياة النقدية المعاصرة في شتى المجالات.

إن ما نلاحظه هو أن معظم الدراسات النقدية التطبيقية في النقد العربي الحديث، قد اتخذت شكل الاتجاهات والمشاريع وفقا للعلاقة المفترضة بين الشكل والمضمون، التي لاتزال لم تحسم لحد الآن، بحيث يمكن رصد أربعة مستويات نقدية مختلفة تدور فيها أغلب الدراسات النقدية، رغم التأكيدات النظرية المتكررة حول وحدة الشكل والمضمون، وهذه المستويات قد يجدها الباحث في أعمال ناقد واحد، كما يجدها في أعمال باقي النقاد الآخرين.

المستوى الأول: هيمنة الانشغال الإيديولوجي على الفني بدعوى الرؤية النقدية الواقعية.

المستوى الثاني: هيمنة الانشغال الفني على الاجتماعي بدعوى الرؤية الفنية للنقد.

المستوى الثالث: التوازن بين الانشغال الفني والانشغال الاجتماعي، بدعوى التعايش بين الرؤيتين.

المستوى الرابع: هيمنة النصي بدعوى علمنة الأدب.

وعليه فإن الصورة الغالبة في الدراسات النقدية التطبيقية لدى النقاد، خاصة في البيئة الجزائرية، اتسمت بالمقاربة الأيديولوجية والتركيز على المضمون[6] في العمل الأدبي غالبا باعتباره الغاية والهدف الذي يسعى إليه الأديب، وبالمقاربة الأكادمية التوثيقية التي تسعى كذلك إلى الكشف عن المسار التاريخي الذي اتبعه التفكير النقدي في مرحلة زمنية معينة[7] أحيانا.

إن هذا المسار النقدي الأيديولوجي أو الأكاديمي التاريخي أو النصي الجزئي لخطابنا النقدي، لا يواكب المسار النقدي العالمي، الذي أصبح يرفض مناهج

التحليل المضموني والتاريخي، ويؤمن بالمعرفة التي ينتجها النص فقط[8]، وتحرير عملية القراءة النقدية[9] وتوسيع مساحة التقارب المفاهيمي في الفضاء النظري وبالتالي وحدة الأدوات والمناهج، أي تحرير المنهج من القراءة النقدية الأدبية، وجعله أكثر استقلالية عن الأدب، لأن طبيعة النقد صارت طبيعة تطورية، ترتبط بحتمية التطور المعرفي الشامل، وهي في ارتباطها بالعلوم الإنسانية، يكتسب النقد صفة الحياد والموضوعية، ويجعل المفاهيم النقدية لا ترتبط بالمستويات المعرفية للنقاد، واتجاهاتهم الفكرية والفنية في فهم طبيعة النقد وأسسه، أكثر من ارتباطها بالقواعد والقوانين النقدية، وصار النقد مقاربة اجرائية عامة ومتعددة الميادين، وهي المقاربة التي ينادي بها علم النص، SCIENCE DU TEXTE وهو علم يتقاطع مع اللسانيات، ومع الأشكال والبنى الكلية، وهنا يقترب علم النص من البلاغة كذلك، وعندئذ يصير علم النص مرادفا لعلم البلاغة الحديثة.

وقد كان من نتائج هذا التقاطع المعرفي والتقني، الإجرائي، أن بدأ الخطاب النقدي يستقل تدريجيا عن الآخر أي الأدب، حيث أصبح يميل أكثر نحو الاستقلال والاتصال بمختلف أنواع المعارف الأدبية والإنسانية والاستفادة منها، فالناقد الأدبي كما يقول غالي شكري - رحمه الله - ليس صحيحا مثلا، أنه حين يغيب الأدب – إذا غاب – يغيب النقد[10].

وطبقا لهذا التصور فقد صار الخطاب النقدي مجموعة من القواعد والمراسيم والقوانين معروفة من التنظيم الاجتماعي، وصارت المواقف الاجتماعية والنقدية مواقف نماذج SITUATIONS TYPES خاضعة لمعايير معينة، أي أن الخطاب النقدي صار بنية اجرائية كلية (بنية قواعدية)، وبالتالي فان التشابه بين الأحداث النصية، صار برنامجا نقديا عالميا تراجعت فيه مساحة سلطة التوجيه والحكم النقدي، ولم يعد الناقد أستاذا أو مرشدا، وتراجعت النظرية النقدية، وحلت محلها المقاربة المنهجية الإجرائية، وانهارت سلطة المشروع الإجتماعي، وتصاعدت سلطة المنهج، سلطة الإجراءات، أي

خلق المعايير الأدبية التي تساعد على ترقية الحياة الأدبية والفكرية.CRITIQUE PRATIQUE.

وبذلك صار الهدف المعرفي فعلا إجرائيا وسلوكا واضحا ومحددا قابلا للملاحظة والقياس والاختبار والتقويم من خلال الرصد الدائم والمستمر للمعرفة وهي تعمل، وهي المعادلة الإجرائية الصعبة التي يتحقق فيها الأكفأ والأعلى قدرة، مع الأكثر وضوحا وتحديدا وسهولة في الاستخدام(11).

وهي المعادلة التي صارت تتحكم في الخطاب النقدي العالمي، خصوصا بعد التحولات الجذرية المنهجية التي حصلت في مختلف العلوم والمعارف، بفعل الثورة البنيوية بكل تنويعاتها، التي هزت العالم المعاصر وأطاحت بالكثير من الرؤى والمناهج، بعد أن فشلت تلك المناهج التقليدية في إحداث النقلة النقدية الحداثية.

وإذا كانت تلك التحولات البنيوية بكل ألوانها قد هيأت التربة الصالحة لنمو البحث التقني الإجرائي الشامل، الذي لا يعترف بثقافة الاختلاف والتنوع إلا في إطار البنية الإجرائية العامة، فإن المسعى البنائي في الدرس النقدي العربي الحديث عموما، تحول إلى دراسات جزئية لقضايا محدودة النطاق، وبالتالي تراجعت مساحة الفهم البنائي الشامل للقضايا الأدبية.

وقد أدى هذا التحول غير المتساوق لميدان الدراسة النقدية، أن رافق تراكم القضايا النقدية النظرية في دراسة القضايا الأدبية، تراكم للقضايا الأدبية وتكديسها، وعلى الرغم من النجاح المعتبر الذي أحرزته الدراسة الأدبية حاليا، على يد البنياويين والسميائيين خاصة، فإن ما يميز المشهد النقدي في الساحة العربية بشكل عام، هو أنه لا يزال أسير المنهج التقليدي، وخاصة في مجال الشعر، من حيث تقسيم النص إلى الثنائية القديمة الجديدة، أعني قضية الشكل والمضمون، وانقسم النقاد بسببها عبر المراحل التاريخية والنقدية، إلى فريقين

متخاصمين، ينتصر أحدها للشكل، والآخر للمضمون، وقد كان من نتائج هذا الوضع تذبذب المصطلح النقدي وعدم استقراره، ووقع الخطاب النقدي فيما أسميه بالحرب النقدية الباردة بين أنصار القديم وأنصار الجديد.

ومن هنا نجد أن الحركة النقدية العربية المعاصرة، متعثرة في القيام بإنجاز الوظيفة الأساسية للعملية النقدية، كما تعرضها المفاهيم النقدية الحديثة، التي تجاوزت قضية الشكل والمضمون مجزأين[12]، واستغنت عن المسائل الخارجية للنص، وأصبحت تركز على وحدته العضوية الكلية، بعناصره البنائية والتعبيرية القائمة على التفاعل والتكامل والانفتاح على أدوات التعبير الدرامي المتعدد، بمعنى أن النص وفق هذا التصور صار بنية حية لا قوام لها إلا باتحاد عناصرها في حركة ديناميكية متشابكة، يصعب فصل جزئياتها، بعضها عن بعض، والبنية الحية هنا "ليست فقط الشكل المعماري للخلية الحية، وليست فقط التناسب الوظيفي لها، إنما الاثنان معا، بالإضافة إلى حركة تطور الخلية[13]".

وخلافا لهذا التصور الحداثي، فقد ظلت المقاربة النقدية عندنا، وخاصة في مجال الشعر، وعلى مستوى الدراسة التطبيقية، متخلفة عن النظرية إلى حد كبير، حتى وإن وجدت دراسة فنية تطبيقية، فقلما نعثر على دراسة نقدية شاملة تتعامل مع النصوص المتعددة، من خلال هذه الرؤية النقدية الجديدة، التي تنظر إلى النصوص كوحدة لا تقبل التجزئة إلى مايسمى شكلا ومضمونا.

وللاقتراب أكثر من هذه الإشكالية، وللوصول إلى تشريحها، من خلال بعض المقولات النقدية المتداولة، نكتفي هنا بعرض ما يتعلق بمفهوم المصطلح والمنهج، من خلال مدونة نقدية نصية تتكون من أحد عشر مؤلفا نقديا، في تحليل النص، وقد اخترناها – كعينة فقط – لسببين:

أولا: لكونها مؤلفات اشتركت في العنوان، ومعظمها يدور موضوعها حول النص الأدبي، بمعنى أنها وضعت خصيصا لدراسة النص الأدبي وتحليله[14].

ثانيا: ولكونها مؤلفات تتميز بالحداثية في الصياغة والمقاربة.

وتتكون هذه المدونة من 11 مؤلفا[15] كما سبق ذكره:

1- في معرفة النص، يمنى العيد.

2- انفتاح النص، سعيد يقطين.

3- رؤية النص، يوسف نوفل.

4- دينامية النص، محمد مفتاح.

5- في النص الشعري، سامي سويدان.

6- مفاهيم الشعرية، حسن ناظم.

7- الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، شربل داغر.

8- نحو منهج علمي لدراسة النص الأدبي، سيد البحراوي.

9- بنية الخطاب الشعري، عبد المالك مرتاض.

10- النص والسلطة، عمر أوكان.

11- سلطة النص، مشري بن خليفة.

أما فيما يخص الملاحظات المتعلقة بالمصطلح، فإن المدونة النقدية المذكورة قدمت بشكل عام تصورات متعددة، وتعريفات كثيرة، تغلب عليها المقاربة النظرية العامة، والقارئ لهذه المؤلفات النقدية يخرج في نهاية المطاف بجملة من التعاريف والتصورات الغامضة أحيانا.

هذه هي صورة الاتصال الأول مع المصطلح النقدي للنص، وهو ما يجعل الدارس الجامعي عموما واقفا في مفترق التعريفات.

أما فيما يتعلق بالمنهج والتقنيات فعلى غرار التضخم الناتج عن سرد التعريفات والمصطلحات، بلا علاقة تأطيرية موحدة، نلاحظ غموضا وضبابية في التعريفات المحددة للمنهج والتقنيات، حيث اختلطت الحدود

بين ما يسمى بالخلفية النظرية أو الأسس المعرفية[16]، والوسائل التطبيقية الإجرائية، وأصبح التمييز بين الصيغ النظرية والمنهجية يحمل معنيين: معنى فلسفيا ونظريا يقترب من مفهوم التصور أو المقاربة، ومعنى عمليا تطبيقيا يقترب من مفهوم التقنيات.

وفي غياب العلاقة التكاملية الواضحة، صارت الدراسة التطبيقية للنص عملا تصنيفيا صرفا، وبالتالي تحول النص إلى هندسة جافة، والدراسة النظرية أصبحت هي الأخرى تعني الدراسة التحليلية للنظريات القائمة، وحتى الدراسات التي حاولت الربط بين الجانبين النظري والتطبيقي، تشكل جزئين منفصلين، لأن الإشكاليات المطروحة للدراسة والبحث غير واضحة المعالم، فيصبح الجزء الأول عبارة عن سرد تعاريف، ويصبح الجزء الثاني تحليلا إحصائيا لبيانات فنية جزئية فقط[17].

وقد كان من نتائج هذا الوضع أن قدم الخطاب النقدي فهما غامضا للنص بدءا من المصطلح إلى الوظيفة، وليس هذا نقدا لأعمال هؤلاء الباحثين الأجلاء، ولاغضا للبصر عن جدواها العلمية الجامعية، وإنما هو مثال نسوقه فقط، لنؤكد أن جانب الدراسة التطبيقية النظرية التكاملية للنص الأدبي، لم ينل حظه الكامل من الدرس النقدي.

إن تطوير النص الأدبي وترقيته منهجا وتقنيا، يكمن في وضع منظومة نقدية متكاملة وواضحة حتى لا يسقط المتخيل العربي في ثقافة الاستيراد والمحاكاة، وبالتالي تصبح نصنصة الإبداع الأدبي عملية نقدية وثقافية ومنهجية ضرورية يشارك فيها الباحث والكتاب والمؤسسة والحاسوب أيضا، وذلك بخلق حقل نظري جديد قابل للضبط والتقويم والتجدد، ولن يتم ذلك إلا بما يلي:

أولا: التحكم في المعرفة النقدية بكل نزوعها، من حيث المصطلحات والاتجاهات والمناهج والتقنيات.........



ثانيا: التحكم في المعلوماتية والبرامج الحاسوبية، التي تعمل على خلق شبكةأنترنيت النقد INTERNET DE CRITIQUE، أو أنترنة النص INTERNET DE TEXTE وأقرصته "أقراص الليزر..."

أما فيما يتعلق بمدونة الأبحاث والرسائل الجامعية المنجزة والمتمحورة حول مجالات النص، فهي تكاد تكون مجهولة حتى من قبل المختصين، وبالعودة إلى مدونة الرسائل الجامعية المنجزة في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة قسنطينة، نجد أن: ستا وخمسين(56) رسالة جامعية قد تمت مناقشتها في السنوات السابقات، منها: أربع وأربعون(44) رسالة ماجستير وإثنتا عشرة(12) أطروحة دكتوراه، وكلها رسائل أنجزت ونال أصحابها الدرجة العلمية ولكنها لم تنشر للأسف، وبذلك لم يتمكن القارئ العربي من الإطلاع على هذه البحوث العلمية الجامعية، للاستفادة مما تم إنجازه في مجال الخطاب النقدي بوجه عام، وترقية المقروئية والمردودية والنجاعة العلمية في الدراسة الأدبية للنص.

أما فيما يتعلق بواقع النص على مستوى المؤسسة البحثية الجامعية، فإننا نلاحظ على مستوى الشبكة البرامجية والبحثية، أن الخطاب النقدي يعالج كمعلومات متناثرة لمجموعة من المعارف الأدبية واللغوية، وتقدم بشكل جزئي معزول في غياب التفاعل والتكامل بين المعرفة الأدبية والمعرفة اللغوية، وبذلك لم تمنح هذه المقاربة في صيغتيها (النظري والتطبيقي) للدارس الجامعي تصورا شاملا للمعرفة النقدية، فلا فرق عنده بين ما يسمى بالمحاضرات أو الدروس التطبيقية، فهي في غالبيتها اجترار وسرد لما قيل حول النظريات وأقوال النقاد، في غياب نسيج نظري محكم ودون ربط موضوعي بين ما هو أدبي وما هو لغوي.

أما الدروس التطبيقية والمنهجية التي تعتبر نقطة أساسية في ترقية النص الأدبي، فهي لا تعدو أن تكون مجرد تعريفات للأدوات والتقنيات، قد لا ينجح الكثير في تطبيقها عند الحاجة لأن تدريسها يتم بصفة تجريدية وغير

متحكم فيها، وبالتالي فإن هذه الشبكة النصية تتميز على مستوى المحتويات بأنها معارف مستقلة عن بعضها البعض، ولكل واحدة منطقها الخاص تستند غالبا إلى قاعدة الفصل بين اللغة والأدب، وقد نشأت عن هذه القاعدة فجوات بين المؤسسة البحثية الجامعية والمحيط الثقافي، وأصبح القارئ يعيش واقعا معرفيا معقدا بطريقة منهجية مشتتة وغامضة، ورغم أن الكثير من طلبتنا في الجامعة، يمتلكون رصيدا من المعلومات والمعارف في مختلف المواد، لكنهم يعجزون عن توظيفها والاستفادة منها في الدراسة التطبيقية للنص الأدبي، لأنهم تلقوا المعرفة النقدية نظريا، وبالتالي فإن غياب الظاهرة الأدبية المعالجة، أو الحدث الأدبي، أو الحقائق العلمية، تبقى في نظر الطالب غامضة مما يدفعه إلى حفظ المعلومات والاكتفاء بدراسة ظاهرة المناهج أو البرامج، دون التعرض إلى ظاهرة المشابهة للظاهرة المدروسة.

إن هذا التحصيل النقدي العلمي الإجرائي الهزيل، الذي يكتسبه الطالب الجامعي، لم يعد يسمح له بامتلاك المهارة المنهجية، والقدرة على بناء المفاهيم، لا على تكديسها فقط وبالنتيجة يجد الطالب الجامعي نفسه، قد استهلك نصيبا ضئيلا من الممارسة النقدية الإجرائية أي ما قيمته 1/4، في حين يستهلك من المقاربة النظرية النقدية حصة معتبرة تقدر ب 3/4 المادة النقدية، أي بتعبير رياضي تقني، أصبح نصيب النص 1/4، و3/4 الباقية لغير النص.

وبذلك يلاحظ الدارس الاختلال الحاصل في الخطاب النقدي، وعدم التوازن بين المعرفة الأدبية، والمعرفة اللغوية، وقد أدى هذا الوضع إلى عسر شديد في فهم اتجاهات الخطاب النقدي المعاصر، بتنويعاته السميائية وتحليل الخطاب.

إن هذا الاختلال الواضح في مدونة النص نقديا وبحثيا، من حيث الجانب المنهجي والنجاعة الوظيفية والبنائية، أو من حيث التوزيع العقلاني والموضوعي للمعارف، على مستوى شبكة البرامج، يعد مؤشرا في نظرنا،

على تراجع العقلية النقدية الإجرائية، وعلى غياب التوازن والتكامل والتفاعل بين المعارف في المنظومة النقدية، وبالتالي الوقوع في خطأ الاختلال أيضا في المنظومة الإجرائية.

والخلاصة: أن اللغة وحدها، أو الأدب وحده، لم يعد يكفي في مقاربة النص الأدبي، لأن النص صار ساحة للتفاعل المعرفي، ولا حدود للنص، ولا نهاية للقراءة، النص ليس مجرد سلسلة من المعارف المعزولة، النص اصبح شبكة معقدة متعددة المستويات، ومنظومة معرفية زمنية متكاملة ومتطورة باستمرار، وجب علينا، أن ننقل النص من النظرية إلى الممارسة والأجرأة حيث يصير النص فعلا علميا منجزا، وأفعالا أدائية حقيقية قابلة للضبط والقياس، وعندها وفقط يتحسن واقع النص ويتجدد الخطاب النقدي الإجرائي، وتزداد عائداته ومكتسباته العلمية، لأن النجاح في حسم المضامين النقدية، يؤدي حتما إلى النجاح الإجرائي.

الهوامش

1- مجلة الثقافة الجزائرية، العددان: 110، 111، 1995، الجزائر، وزارة الثقافة، ص 95.

2- مجلة الثقافة الجزائرية، العددان: 110، 111، ص 92.

3- فتح الله أحمد، الأسلوبية، القاهرة، مكتبة الآداب، ص 18.

4- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997، ص 51.

5- نيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص 44.

6- محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة، الشركة الوطنية للنشر 1983، ص 12.

7- محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، قسنطيمة، مطبعة البعث، 1974، ص 25.

8- عز الدين المناصرة، الشعريات، قراءة منهاجية، ط01، الأردن، مكتبة برهومة للنشر والتوزيع 1992، ص256.

9- بسام قطوس، استراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، اربد، الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع، ص13.

10- غالي شكري، سوسيولوجية النقد الحديث، ط01، بيروت، دار الطليعة، 1981، ص 12.

11- نبيل علي، الثقافة العربية، الكويت، مطابع الوطن، 2001، ص 330.

12- سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ط01، بيروت، دار الفكر الجديد 1988، ص 23.

13- مجلة آفاق عربية، بغداد، وزارة الإعلام والثقافة، س 04، 1979، ص 110.

14- صلاح فضل، شفرات النص، ط 01، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع 1995، ص 08.

15- في معرفة النص، يمنى العيد، ط01، بيروت، دار الآفاق الجديدة 1983 وانفتاح النص، السعيد يقطين، ط01، بيروت، المركز الثقافي العربي 1989 ورؤية النص، يوسف نوفل، القاهرة، دار النهضة العربية 1984 وديناميية النص، محمد مفتاح، ط01، بيروت، المركز الثقافي العربي 1990 وفي النص الشعري، سامي سويدان، ط03، بيروت، دار الآداب ومفاهيم الشعرية، حسن ناظم، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994 وبنية الخطاب الشعري، عبد المالك مرتاض، ط01، بيروت، دار الحداثة 1986 والنص والسلطة، عمر اوكان، الدار البيضاء، افريقيا الشرق 1991 وسلطة النص، مشري بن حليفة، ط 01، الجزائر، منشورات الاختلاف وفي حداثة النص الشعري، عل جعفر العلاق، ط01، بغداد، دار الشؤون الثقافية 1990 والشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، شربل داغر، ط01، الدار البيضاء، دار توبقال 1988.

16- سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، نحو منهج علمي لدراسة النص الأدبي، ط01، بيروت، دار الفكر الجديد، ص08.

17- Morsely, Dalila, introduction à la sémiologie texte –image, Alger, Office de Publications Universitaires, P 12 + Chaker, salem, Introduction à la sémiotique, Alger? Office de Publications Universitaires, P 30.

التجليات البنيوية السوسيولوجية الجديدة للعولمة:

لقد أدى إنهيار المعسكر الشرقي، أيديولوجيا، إلى بروز أطراف جديدة على الساحة الغربية، ونشب صراع آخر بلون ثقافي داخل الفضاء الغربي نفسه، ودخل المجتمع الدولي في حرب باردة مرة أخرى، تحت عناوين جديدة، فحلت وحدة الغرب الثقافي محل وحدة الغرب الإستراتيجي، وتعرضت المنظومة النقدية السياقية إلى إعادة تصنيع من جديد، عن طريق تجفيف منابع الشحن الأيديولوجي من المناهج السياقية، أي إعادة إنتاج: لوكاتش، المعارض للماركسية، في شكل منتوج نقدي سوسيولوجي جديد: لوسيان غولدمان، المطور لأفكار لوكاتش، علم الإجتماع الأدبي. وانتقلت البنيوية من منظومة اللغة إلى منظومة علم النفس، عند: لاكان، lacan، وإلى علم إجتماع الأدب، أوسوسيولوجيا الأدب عند: غولدمان lucien.goldmann [1]

إن هذا التحول البنيوي، يقوم في جوهره على قاعدة التطور والإضافة، وهو ما يعني في المنظور الإستراتيجي النقدي الغربي، التنوع اللغوي لأوروبا، وبالتالي التنوع البنيوي، وهي الأطروحة البنيوية التعددية الأوروبية، في مقابل الأطروحة البنيوية اللغوية الأحادية الأمريكية، أي بالتعبير السوسيولوجي، التنوع السوسيولوجي الأوروبي: أي الأوربة السوسيولوجية، في مقابل التنميط السوسيولوجي.أي: الأمركة السوسيولوجية.

إن هذا الانقسام المنهجي التكتيكي الخفي بين الجناحين المكونيين لمنظومة العولمة، هو الذي أشعل فتيل الحرب الباردة الجديدة داخل البيت الغربي، بين سوسيولوجية: الأنا الأمريكي، وسوسيولوجية الأنا الأوروبي.

ولذلك يشكل النقد الجديد في فرنسا، نزوعا علميا نحو تحقيق ما أسميه بالأنا السوسيولوجي الأوروبي من خلال التحالف المنهجي البنيوي، بين البنيوي اللغوي، والبنيوي النفسي، والبنيوي التكويني، أي بين: تودروف todorov

النحوي، وغريماس: السردي الدلالي، وبارث: barthe، اللساني الذي احتضن: تودروف، وجيرار جينييت: genette السيميائي، وغولدمان، السوسيولوجي وهو مؤشر دال على عولمة النقد من خلال التنوع والشراكة المعرفية، وبالتالي وحدة المصطلحات السوسيولوجية والنقدية عندهم، وتباين المفاهيم والمصطلحات في التلقي العربي.وهنا يعود السؤال: أين سوسيولوجية الأنا العربي؟ أو العوربة السوسيولوجية؟

ثم انتقل هذا التوتر إلى الميدان السوسيولوجي للنقد الأدبي الغربي نفسه، بين الجناح النقدي الأمريكي، الذي يقوم على أطروحة عولمة السوسيولوجيا بحيث يصير النقد السوسيولوجي نقدا مضادا للأيديولوجيا، وحربا على الأبعاد الاجتماعية للواقع، بما ينسجم مع المنطلق الفلسفي الذي يرفض البعد السياقي للأدب حسب: إليوت، وبين الجناح النقدي الغربي الأوروبي الذي يقوم على أطروحة: عولمة النسق المفتوح والمتعدد، وتعميم العولمة على الاقتصاد والثقافة والإعلام والنقد، ولكن في إطار الهوية والإبقاء على الخصوصية أى التنوع في إطار الوحدة. أي عولمة نقدية تتعامل مع الآخر وليست إلغاء له.أو نفيه من العالم، وهي المقولة النقدية والفلسفية الخفية المضادة لموت المؤلف، وسقوط سلطة الذات:[2] وهيمنة النسق المغلق: barthes: ومورفولوجية: فلادمير بروب.vla.proupp:[3] أو بنيوية مورون: mauron النفسية الجديدة، وبنيوية الأسلوب عند: ياكوبسون.التي تعني موت الإنسان باعتباره سلطة سوسيولوجية لها حضور قوي في الممارسة النقدية. وتعويضه بالبنية.

ولما دخلت هذه الأفكار إلى نقدنا العربي المعاصر، كونت ما يشبه الواجهة النقدية النسقية، التي لاتنسجم مع البنية الثقافية النقدية والسوسيولوجية للمجتمع العربي التي كانت في العمق بنية سياقية، وقد نجم عن هذا الاختلال أي بين الواجهة النقدية البنوية، والنظام النقدي السياقي، الوقوع في خطأ التلقي الاستهلاكي والاختراق للهوية الثقافية.بدعوى تحرير النقد والانفتاح االثقافي. وهو المنطق الذي قاد إلى الحالة النقدية القلقة، أو ما أسميه بالقلق

النقدي، بحيث صار منتوجا نقديا قابلا للتسويق والاستهلاك، من توقيع العولمة، وسوسيولوجية العولمة.

وفي غياب التطور الطبيعي للتلقي النقدي، صار الراهن النقدي عندنا كما يلي:

العولمة كواجهة إجرائية ومنظومة اقتصادية متكاملة بجناحيها الأمريكي والأوروبي صارت ضرورة إجرائية مفروضة بقوة الواقع الاقتصادي والإعلامي، وفي الوقت نفسه مصدر قلق وخوف لأنها تعني التطبيع والهيمنة، وفقدان الهوية والخصوصية.

وقد تأثر الخطاب السوسيولوجي بهذه الوضعية النفسية القلقة، وبالتالي وقع تحت ضغط الخطاب السياسي والإداري، وتم تحجيم النقد السوسيولوجي لاحتوائه سياسيا. خلافا للقاعدة النظرية الغربية التي تقوم على لبروة السوسيولجيا وتحريرها من الدلالات الإجتماعية عن طريق عولمتها بالأرقام والقياسات، أي علموية النقد السوسيولوجي وإثبات علميته بالأرقام وفقط وإخفاء الحقائق الإجتماعية، وهو الجناح الذي تمثله المدرسة السوسيولوجية الكمية في الولايات المتحدة الأمريكية، التي تستعير المناهج المستعملة في العلوم الدقيقة، بدعوى علموية السوسيولوجيا، وهوهدف منهجي إجرائي تكتيكي، يخفي في ثناياه هدفا إستراتيجيا. يسعى إلى تجفيف الأدب من النزعة الاجتماعية.

لأن النقد السوسيولوجي، ذو مظهر ثقافي تحرري، ومنظومة إجرائية فعالة وحيوية للتنمية ولدراسة الظواهر الاجتماعية.قد يصبح نقدا مقلقا ومزعجا للعولمة السوسيولوجية الأمريكية.

وأمام هذه الازدواجية يمكن أن يكون النقد السوسيولوجي أداة بناء اجتماعي حقيقي، كما يكون أداة احتواء اجتماعي فقط أي بناء اجتماعي شكلي، فاقد للإيحاءات الاجتماعية والسياسية، والأشياء المجتمعية الخفية، التي إذا إكتشفتها السوسيولوجيا، فإنها سترغم على الانتحار(4).

وعليه نجد الخطاب السوسيولوجي الأنجلو ساكسوني يسعى إستراتيجيا إلى إحداث فجوة بين النظرية النقدية السوسيولوجية، والممارسة السوسيولوجية، أي إخفاء الحقائق الإجتماعية للنقد، والتركيز على الجوانب الإجرائية فقط، وتمويه العلاقة الجدلية بين البحث الميداني والبحث النظري. للوصول إلى قولبة الإنسان المعاصر وعولمته بحسب النموذج الإجتماعي الغربي بأشكاله الجديدة في المأكل والملبس والسلوك والتفكير.

ولذلك فالنقد السوسيولوجي في العمق، مرفوض من المنظور الاشتراكي باعتباره نقدا برجوازيا منافسا للمادية الجدلية التاريخية، ومرفوض كذلك من المنظور الليبرالي الغربي الرأسمالي باعتباره نقدا منافسا للعولمة، ومزعجا لها[5] ولكن الرفض في الموقفين، من المنظور الاستراتيجي يلتقيان على جبهة واحدة، وهي تحويل البحث السوسيولوجي إلى هندسة بنيوية مركزة شبيهة بالقرص المضغوط، ولكنها مشحونة من الداخل بشفرة أيديولوجية مهيمنة على المجتمعات.

أما عندنا فقد غرقت السوسيولوجيا النقدية العربية في نوع من المقاربات السوسيولوجية بالسوسييولوجيا، بعيدا عن الواقع، ومن خارج الوطن، ووجدنا أنفسنا أمام تحليل اجتماعي، لا نعرف مجتمعه، رغم أن المجتمعات العربية، لا تزال تعد خامة علمية غير مدروسة، وطبعا دون أن نقلل من شأن بعض الجهود النقدية المبذولة لتطويع هذه المجتمعات للدراسة السوسيولوجية، تمهيدا لربط النظريات بالواقع وتحليله، وهو ما يعني التفاعل مع الأدوات والأفكار.

لكن هذه المحاولات غالبا ماتسقط في خطإ التعميم، وتعجز عن رصد التنوع السوسيولوجي للواقع، وتعود المفارقة من جديد، النظرية في واد، والمنهج في واد آخر، ويعود معها الخوف من جديد كذلك، الخوف من العولمة، ومن سوسيولوجية العولمة.

والخلاصة أن النقد السوسيولوجي الغربي بشكل عام، يسير في اتجاه عولمة البنية السوسيولوجية، في حين التلقي النقدي السوسيولوجي العربي يسير في الاتجاه المعاكس، تحت ضغط الانبهار والرغبة في الاكتشاف والاطلاع فقط، من خلال الإستعارة للانتاجات السوسيولوجية الغربية المصنعة في أمريكا أو في فرنسا، ويبقي زمن الانتاج السوسيولوجي الذاتي الحقيقي عندنا مؤجلا إلى إشعار آخر.

الهوامش:

1- أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ج1، ط1 الجزائر، منشورات الاختلاف، 2003، ص152

2- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1994

3- أحمد يوسف، المرجع نفسه، ص151.

4- المرجع نفسه، ص152.

5- المستقبل العربي، عدد، 146 بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1991، ص8

مذكرة التخرج بين الواقع والآفاق

مقاربة بيداغوجية

ملخص:

تقترح هذه المقاربة صيغا إجرائية بديلة، وتسعى إلى حماية مذكرات التخرج أو المشاريع البحثية التي ينجزها الطلبة من وهم النجاعة، وبالتالي تنهض هذه المشاريع بدورها الإنتاجي في تغذية الفعل المعرفي والمنهجي للطالب الجامعي، وتكشف أيضا عن قدراته العلمية الفعلية، وبذلك نتفادى الاختلال الحاصل بين الأبحاث والفعل التعليمي الذي يقوم على قاعدة الشراكة والتفاعل، وفقا للاحتياجات الحقيقية للطالب والمؤسسة والمجتمع.

يمكن اعتبار اختيار العنوان بهذه الصيغة، هدفا إجرائيا كذلك، واستجابة منهجية للواقع المعرفي الجديد داخل منظومة المجتمع المعاصر، حيث صار الهدف المعرفي فعلا إجرائيا وسلوكا واضحا ومحددا، قابلا للملاحظة والقياس والاختيار والتقويم، من خلال الرصد الدائم والمستمر للمعرفة وهي تعمل بالفعل، المعرفة وهي تصمم، المعرفة وهي تضبط وتعلم وتوجه، وهي المعرفة كذلك التي تراقب وتدعم جودة المنتوج (الطالب الناجح المتخرج من الجامعة).

وبقدر جودة أدوات الإنتاج تكون جودة المنتوج، وعندئذ يمكن أن تحقق المعادلة الإجرائية الصعبة بين الأكفأ والأعلى قدرة، وبين الأكثر وضوحا وتحديدا وسهولة في الاستخدام، أي رقمنة المعلومات والمعارف من حيث سعتها وسرعتها، وتصغيرها... أي في شكل أفعال أدائية مرقمنة.

وبهذا المنطق يقاس أداء المؤسسة العلمية بجودة وكفاءة هذا المنتوج أي أداء الطالب، وبجودة أساليب التعلم من طرائق ومنهجيات متعددة في عصر يسمى "انفجار المنهجيات"[1] أي البدائل المتعددة، بحيث لم يعد الطالب ظاهرة معرفية فقط، بل أصبح ظاهرة تقنية، بمعنى أصبح يحتاج إلى مادة أقل واستيعاب أعمق[2]،

لجعله أكثر وظيفية بحيث يصير للتعلم عنده معنى وجدوى وليس فقط شهادة أو ديبلوما من ورق مقوى، من توقيع المؤسسة في غياب المحيط والواقع.

وبالنتيجة يغدو الكيان التعليمي وسيلة إنتاج بأسلوب الجملة En Gros تماما كما يحدث في إنتاج السلع، وقد تأثرت المذكرة وحتى شبكة البرامج إلى حد كبير بهذه العقلية التحصيلية الكمية، عقلية التلقين والاجترار لدى المتلقي وبمرور الوقت، انعكس هذا سلبا على المردود العلمي والبيداغوجي للعروض والأبحاث ومذكرات التخرج، بحيث صار يغلب عليها الطابع الاستعراضي التلخيصي، فاتسعت مساحة الكم (الورق + المعلومات + تداخل الأحداث والقضايا)، على حساب النوعية، وأعني بذلك مدى تطور العملية التعليمية لدى الطالب بجوانبها المنهجية والإجرائية والمعرفية.

وقد مكنتني عملية استقراء بسيطة للواقع الإجرائي الحالي[3] لمذكرات التخرج وعلاقتها بالنتائج النهائية العامة، من تسجيل الملاحظات التالية:

أولا: أن 80% تقريبا من النتائج المحصل عليها في مختلف السنوات منحصر ما بين 8، 9 11، 12 من 20، أي المعدل السنوي العام.

ومن خلال تتبعي لنتائج السنة الثانية مج1، ونتائج السنة الرابعة قسم اللغة العربية وآدابها، يمكن تأكيد تلك المعطيات على نحو أكثر وضوحا كما يلي:

أ. بالنسبة للسنة الثانية مج1:

عدد المشاركين في الدورة الكتابية: 203

عدد الحاصلين على معدل 20/13: 21

النسبة المئوية: 10% تقريبا.

وطبعا الباقي يشمل ما دون ذلك.

ب. بالنسبة للسنة الرابعة (خمسة (05) أفواج):

العدد: 152

الحاصلون على معدل 20/13: 35

النسبة المئوية: 20% تقريبا.

وخلاصة هذه الدالة البيانية أن المعدلات السنوية العامة (من خلال هذه العينة) دون القريب من الجيد وهو أمر يدعو إلى التساؤل؟

ثانيا: ارتفاع المعدلات المتعلقة بالمذكرة، حيث لاحظت أن أكثر من 90% تقريبا من علامات المذكرة لا تقل عن الجيد (20/14) أي عكس النتائج السنوية تماما.

ثالثا: أن التوجهات الأدبية تطغى على التوجهات اللغوية بلا منطق يحكمها في المذكرات والأبحاث المنجزة.وتفسيرنا لهذه الظاهرة يقول:

- إن المذكرة كواقع إجرائي، معزولة عن الحركية المعرفية للطالب، لا هي تتغذى من الناتج المعرفي، ولا هي تعمل على تغذية هذا الناتج أيضا، مما قد يثير حالة من الشك حول النجاعة الفعلية للمذكرة، سواء في توجهاتها الأدبية أم اللغوية.

- إن المذكرة أصبح يحكمها منطق "التضخم" بلغة الاقتصاد، أي كواقع إجرائي شكلي وليس كفعل تعليمي له قيمة حقيقية، ومردود علمي له معنى وله جدوى، ومرتبط بجودة المنتوج المتخرج (الطالب، الأستاذ باعتبار ما سيكون)، بدليل غياب دورها الحيوي في ترقية الناتج المعرفي العام "أدبيا ولغويا".

- إن المذكرة تنجز في غياب الاحتياجات الفعلية للطالب وللمؤسسة والمجتمع بصورة عامة، وقد نتج عن هذا الواقع الإجرائي، أن المذكرة تسير في اتجاه، والفعل التعليمي يسير في اتجاه آخر.

واستنادا إلى هذه المقاربة السريعة لعينة بسيطة، فإن تفعيل الأداء التعليمي يستدعي عددا من الأفعال الإجرائية المحددة، مع العمل على ضبطها وتكييفها باستمرار على ضوء النتائج والمعلومات المستوحاة من تقدم الطالب وهذه الأفعال الإجرائية، يمكن الإشارة إلى بعضها فيما يلي:

أولا: تحديد القيم التعليمية المضافة، ومدى تطابقها مع الأهداف التي يحددها النظام التعليمي واستجابتها للاحتياجات[4] الفعلية للطالب والمؤسسة وما لم توضع صيغ إجرائية قابلة للقياس والاختبار لهذه القيم المضافة، فإنه يصعب الحديث عن المردود العلمي وفوائد الفعل التعليمي سواء على المدى القصير أم على المدى الطويل، ولذلك تصبح عملية الربط والتكامل والدمج للمعلومات والمعارف، عملية ضرورية في برامج الدراسة، كما تدمج التجارب المعملية وأشغال الورشات العلمية الميدانية في برامج العلوم، كما أن تحديد الاحتياجات ثم العمل على ضبطها وتوجيهها في شكل صيغ وأفعال إجرائية قابلة للتنفيذ تأخذ بعين الاعتبار القدرات اللغوية والأدبية الحقيقية للطالب من خلال معاينة ودراسة النتائج المحققة في إطار الأولويات المتعلقة بالتكوين الجامعي، ومدى التوازن الحاصل بين المعارف اللغوية والأدبية، وقدرة الطالب أيضا على الاستفادة من هذه المعارف.

إن التحكم في المعلومات وفي توظيفها وترقيتها والتي ينبغي أن يعبر عنها بأفعال إجرائية قابلة للضبط والتقويم تحدد بدقة الأهداف المعرفية(قدرة الطالب على الوصف، على التذكر، على الاختيار، على الاستيعاب، على التعليل والتركيب والتأليف والحوار...الخ)، ويكون ذلك على امتداد مراحل إنجاز البحث، ولا بد أن تعكس المساهمة الفعلية والجادة للقدرات والمؤهلات الحقيقية والذاتية التي يتوفر عليها الطالب في صدق ووضوح.

ولابد كذلك أثناء خطوات الإنجاز أن يكتسب الطالب أساليب التفكير والتخطيط والتنظيم للمعلومات، من تنظيم للمعلومات العلمية، إلى إثبات الفروض، إلى بناء المفاهيم إلى اكتساب الروح النقدية والقدرة على التبليغ والتواصل، سواء عن طريق أدوات البحث التقليدي كالتوثيق وغيره، أو تحكمه في أدوات البحث التكنولوجي المعاصر من استعمال للحواسيب المتخصصة، إلى وسائل النشر الإلكتروني، من البث المباشر On Line أو

التليفاكس Téléfax والتيليتاكست Télétexte، وبث النسخ الورقية المطبوعة عبر خطوط الهاتف من مكان إلى مكان آخر.

ثانيا: قياس قوة الطالب، ونعني بهذا القدرة على تعبئة عناصر الفعل التعليمي والتكويني وتوظيفها[5] من أجل خلق الكادر التعليمي الذي سيقوم بأداء المهمة التعليمية أو البحثية والتجاوب مع الوظيفة أو العمل، أعني سوق العمل.

وهذه العناصر يجب أن تكون هي الأخرى قابلة للضبط والملاحظة فليست كل المعلومات ضرورية ولازمة يحتاج إليها الطالب، فكلما كانت لهذه المعلومات أهمية عنده أو كانت تحق حاجة أساسية، ترتبط بحياته ومستقبله في عالم الشغل، كانت هذه المعلومات أدعى للاهتمام والرعاية، وهنا يتحقق الوجه[6] الاستثماري للفعل التعليمي، أما المادة العلمية التي لا يشعر الطالب بقيمتها، ولا ترتبط بأي هدف، وتفرض عليه فرضا، فإنها سرعان ما تنتهي ويتلاشى أثرها بمجرد انتهاء فترة الامتحانات.

وإذا أردنا الحصول على مقدار قوة الطالب وجودة المنتوج، فيمكن الوصول إلى ذلك إجرائيا، وذلك باعتبار أن معدل النجاح هو مؤشر النجاعة ومدى الاستفادة من الحدث العلمي، وأن قيمة الحدث يعبر عنه بالمعدل السنوي العام للمواد، فإذا ارتفع مؤشر النجاعة في المادة، ارتفعت معه قيمة الحدث، وهو ما يعني إجرائيا نجاح الطالب وقوته، أي نجاعة الطالب وقدرته على الاستيعاب والاستفادة من الحدث المعرفي.

كذلك يمكن حساب ضعف النجاعة عند الطالب (أي خسارته) إزاء الحدث العلمي، كحساب ضآلة السيطرة على الحدث، وحساب ضآلة الاستفادة[7] من الحدث مما يؤدي إلى ضعف الحدث المعرفي (الأدوات المنهجية، المعارف والمهارات المكتسبة ووسائل الاستفادة من ذلك)، لأن شرط النجاعة العلمية هو نمو الناتج العام للطالب، فكلما ارتفع المعدل العام للطالب، ازدادت نسبة الاستثمار وازدادت معه نسبة الفوائد، وتحققت شروط النجاعة المعرفية

والتعليمية وانعكس ذلك إيجابا على النتائج والدخل المعرفي العام للطالب، فينتعش أداؤه المنهجي وينمو موقفه النقدي في التبليغ والتواصل، ويصبح في نهاية الأمر القاعدة المعرفية التي تغذي المذكرات والأبحاث وغيرها من المشاريع البحثية.

ومن أجل تنمية هذه الموارد، وزيادة المعارف والقدرات واستثمارها بصورة فعالة في تطوير بحث التخرج، يجب أن تصبح العلاقة بين السنوات الأربع الجامعية علاقة تفعيل للمعلومات بشكل دائم، ضمن رؤية شمولية، يتم التركيز فيها على تأهيل الطالب لما بعد الجامعة، أو لما بعد الليسانس معرفيا وتقنيا وتكنولوجيا.

ولتثمين هذه العلاقة وربطها أكثر بالنتائج الفعلية التي حققها الطالب والتي تحددها كشوف النقاط المحصل عليها سنويا، تندرج في رأينا استراتيجية إنجاز المذكرة ضمن سياق الحفاظ على المتعلم الطالب من مخاطر التقادم الفني للمعلومات والقدرات، ومن تجزئة الفعل التعليمي، وبقدر ما يقوى الخيط الذي يربط بين العملية التكوينية الميدانية وتلك النتائج المحققة في كشوف النقاط ترتفع القيم المعرفية المضافة في المذكرة، ونقترب بذلك من شمولية وعضوية التكوين الجامعي المثمر الذي يقوم على تبادل القيم التعليمية والمعرفية المضافة بما فيها المذكرات والأبحاث العلمية التي ينجزها الطالب.

ومن أجل الوصول إلى صيغ إجرائية محددة تضبط هذه الإستراتيجية تنطلق هذه المقاربة من فرضيات ثلاث:

- **الفرضية الأولى:** أن السنة الثالثة هي البداية الزمنية والموضوعية المناسبة للشروع في التحضير الإجرائي لإنجاز المذكرة.

- **الفرضية الثانية:** أن المعدل العام للسنوات الثلاث السابقات، يشكل في نظرنا صيغة "إجرائية واقعية" قابلة للقياس والتقويم، وفي الوقت نفسه، تمثل قاعدة علمية أساسية تنطلق فيها عملية التقويم، ولأن المعدل السنوي العام

لهذه السنوات الثلاث، هو التعبير الموضوعي عن النجاعة عند الطالب علميا ومنهجيا، الذي ينهض بوظيفة تغذية وإنجاز المذكرة وتغذية المعدل العام للسنة الرابعة كذلك.

- **الفرضية الثالثة:** أن التوجهات الأدبية واللغوية، يجب أن يحكمها منطق علمي يعبر عنه بأفعال إجرائية واضحة، تحدد بدقة الاحتياجات ومعايير التوجيه، وكل ذلك يتم دائما من خلال النتائج أو الحالة العلمية للطالب، كأن يتم إعداد بطاقة رغبة أو تسجيل، ثم تخضع هذه البطاقة التقنية للمعالجة ثم التوجيه بالحاسوب مثلا، على أن تلبى رغبة من تحصل على معدل سنوي جيد أو قريب من الجيد، والباقي يخضع للمعالجة والتوجيه.

وللمرور إلى هذه الشراكة بين ناتج الفعل التعليمي، وعوائد البحث (أعني مذكرة التخرج) يأتي هذا التحضير المقترح ويعبر عنه بالصيغ الإجرائية التالية:

الصيغة الأولى (صيغة الجيد): كل طالب ناجح تحصل على معدل سنوي في السنة الثالثة يساوي أو يفوق 20/14 تناقش مذكرته إذا حظيت بالتأهيل من قبل المؤطر ورغب الطالب في ذلك، وأن العلامة النهائية للمذكرة هي المعدل السنوي العام للسنة الثالثة + العلامة الممنوحة للمذكرة ÷2. مثال:

- طالب (س) معدله السنوي (م ع س) $س^{3}$ =14

- المذكرة = 17 (بعد المناقشة)

مذكرة (س) = (17+14)/2 = 2/31 = 15,5

وهي نقطة المذكرة التي تحسب للطالب في السنة الرابعة، لأنها تنسجم مع نقطة المعدل السنوي المقدرة ب 14.

وهذه إحدى الصيغ التي اعتقد أنها تحقق بشكل عام نوعا من التوازن والانسجام في القدرات الفعلية للطالب، وبذلك نتفادى ظاهرة الفروق الكبيرة

التي لاحظناها بين المعدلات السنوية المنخفضة، والعلامات المرتفعة غالبا لمذكرات التخرج، وبهذه الصيغة أيضا يمكن أن نتفادى بعضا من حالات الشك والريبة التي قد تنشأ أحيانا حول قدرة الطالب الحقيقية على إنجاز مذكرة بهذا المستوى، في غياب الآليات المناسبة والشروط الملائمة التي تسمح وتمكن المؤطر من متابعة ومراقبة المذكرة بصورة دقيقة، وبهذه الصيغة تنشأ الفئة الأولى من الطلبة وتصنف في الدرجة الأولى.

الصيغة الثانية (قريب من الجيد): وهي تتعلق بالفئة الثانية، وتصنف في الترتيب الإجرائي في الدرجة الثانية، وهي فئة القريب من الجيد، وتتم مناقشة المذكرات المؤهلة طبقا للشروط التقنية التي تنطبق على الفئة الأولى.

مثال:

- طالب (ص) م ع س ^{3} =12,5

- المذكرة = 17 (بعد المناقشة)

- علامة المذكرة = (12,5 + 17)/2 = 29,5/2 =14,70

وهي نقطة المذكرة التي تحسب للطالب في السنة الرابعة.

الصيغة الثالثة(صيغة الانتظار): وهي الفئة التي تحصلت على معدل سنوي ما بين 10 و11,99، وتصنف في الدرجة الثالثة "صيغة مقبول كما يحددها النظام التعليمي"، وتطبق عليها الشروط نفسها، وهي صيغة انتظار المناقشة وتخضع للترتيب والأولوية، أما الفئة التي لا تسمح لها هذه الصيغ الإجرائية بالمناقشة فتستفيد من القيم الإضافية للمذكرة. مثال:

- ك(10+14)/2=24/12=12

- المذكرة=12

وهو الناتج الذي يحسب للطالب في معدله السنوي في الرابعة.

وفي الأخير، أن هذه الصيغ الإجرائية المقترحة، تسعى إلى حماية المذكرة أو المشاريع البحثية التي ينجزها الطلبة من وهم النجاعة، وبالتالي تنهض المذكرة بدورها الإنتاجي في تغذية الفعل المعرفي والثقافي لدى الطالب المتخرج، وقد بينت التجارب، أن ارتفاع المعدل السنوي العام للطالب، يؤدي إلى زيادة مداخيل المذكرة وفوائدها، وتحسين جودة المنتوج أي جودة الطالب، الذي يتوفر على شروط النجاعة والفعالية في سوق العمل وقوانين العرض والطلب.

الهوامش

1- نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، يناير 2001 الكويت، مطابع الوطن، ص .98

2- المرجع نفسه، ص .341

3- تراجع البرامج البيداغوجية للعام الجامعي، 2002/2001.

4- د/ ميلود زيان، أسس تقنيات التقويم المدرسي، الجزائر، منشورات تالة ص .13

5- المستقبل العربي، عدد 91، ماي 1987، ص .96

6- المرجع نفسه، عدد 146، 1991، ص .64

7- د/ حليم بركات، المجتمع العربي المعاصر، بحث استطلاعي اجتماعي ط 3، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية 1984 ص 15.

الإبداع مشروع استثماري

هذا البحث عبارة عن مقاربة سريعة لعدد من الأسئلة لها علاقة بالواقع الراهن، وبأسئلة الحداثة في مجال الإبداع والثقافة بشكل عام، يمتزج فيها الشعر والإبداع بالثقافة والاقتصاد وبالسياسة والمعلوماتية، قد يبدو الأمر غريبا ومثيرا للتساؤل، وتبدو هذه العناصر مجزأة ومفرقة، ولكنها من وجهة نظري، مختلفة في الشكل والعنوان فقط، ومرتبطة في نسقها الحضاري العام وقد تخطئ المقاربة، وتفشل القراءة، وتبقى الأسئلة بحاجة إلى مزيد من الإثراء والبحث.

وتنطلق هذه المقاربة من أسئلة الراهن الحداثي بتحولاته التقنية الكبيرة التي عرفتها ميادين المعرفة العلمية المعاصرة، بحيث صار الواقع شبكة تقنية مركبة، تضغط بآليات التخييل نحو آفاق التطور والتجدد.

وأصبح هذا الواقع يتطور بسرعة مذهلة، بالصوت والصورة وعلى المباشر أيضا، أي بتعبير رجال الإعلام الآلي، صار الواقع الإبداعي مرتبطا بشبكة الاتصال العالمي، كما ترتبط أجهزة الكمبيوتر بشبكة الإنترنت، وسقط هذا الواقع تحت ضغط التلقي والإستقبال والاستهلاك فقط.

وقد كان من نتائج هذا القصف المعلوماتي والتقني المركز، أن تأزمت المخيلة الفنية العربية المعاصرة، تحت ضربات الحداثة، وبرز نص ثقافي وإبداعي، نبت جزء منه خارج منظومة الشرق، وكان منجذبا أكثر إلى الغرب منه إلى الشرق، فنشأت الثورة على الشرق(النص) من خارج الشرق، أي من داخل الغرب(النص)، فوقع التحالف الفني والاجتماعي والاقتصادي بين الشرق الغرب، والغرب الغرب، تحالف تم التوقيع عليه في غياب الشرق الشرق، أي في غياب الشاعر والكاتب والمثقف والواقع، وكانت النتيجة أن فشلت التجربة بشكل عام، ثقافيا واجتماعيا، وربما نجحت على الصعيد الفني، رغم اتساع مساحة المفارقة بين المبدع والواقع.

ومن هنا تجب التفرقة بين الحداثة التي تطور المخيلة العربية، وبين الحداثة التي تعيد إنتاج المخيلة الغربية في فضاء العقل العربي، إن الحداثة المستعارة (الشرق الغرب) كفضاء ثقافي وحضاري وعمراني، كانت تدفع بالقارئ العربي بعيدا عن الحداثة الشرق، والواقع والحقيقة، وتقذف به في جو الحداثة الشرق الغرب، وعندها صارت الحداثة في القصيدة، وفي الرواية، وفي الفكر، حداثة بلا قلب، مكانا للقلق والتوتر، ولذلك مات الشاعر في الطريق قبل أن يصل إلى الحداثة، لأنه بمجرد أن تعرف عليها صفعته بأضوائها وأشكالها العمرانية المعقدة، وبقاموسها اللغوي الجديد، العمارة، الفيلا، الحديقة، البهو الشرفة، المصعد، الأتوبيس، إشارات المرور، ربطة العنق، والآن الهامبورجر والهاتف النقال، والكومبيوتر المحمول وغيرها.

وكان الشاعر يعتقد أن وراء هذا الواقع اللغوي المعاصر، بمفرداته المعجمية الجديدة والمثيرة والجذابة، عالما جميلا، فانطلق بمشاعره الريفية الخالصة الرقراقة، وبقلبه النابض المتدفق حيوية ونشاطا وثراء، فإذا به يصطدم بحداثة لا ترحم، تبتلع من فيها، ويتحول فيها الإنسان إلى نوع من الورق الهش المنسوخ، بطريقة الفاكس.

الحداثة في المخيلة العربية، صارت فضاء للقلق والهروب، الإنسان صار فيها مجرد رقم لإكمال العدد، واستمارة يملأها حين يأتي زمن الإحصاء السكاني.

الحداثة التي تسربت إلى تجاربنا الإبداعية، كانت تعني في المخيلة الفنية العربية المعاصرة، الصراع بين القديم والجديد، الصراع بين المحافظين والمعاصرين على شاكلة الصراع بين العقاديين والشوقيين، بين الرافعيين والمجددين، بين دعاة القصيدة الحرة والقصيدة العمودية، بين دعاة الحداثة في إطار القديم، ودعاة الحداثة في إطار الثورة على القديم.

وبين هذا وذاك، كان المتخيل العرب يتأوه في صمت يرى نفسه هامشيا وصغيرا وهشا وغير مؤهل للحداثة، ومن جهة أخرى يخال نفسه مؤهلا، ثم صار الغرب كذلك بالنسبة إليه مستعمرا مهيمنا ومدمرا للشعوب وفي الوقت نفسه مورد العلم والحداثة والتكنولوجيا[1]

وبهذه الصورة وقعت المخيلة العربية المعاصرة، في مأزق الانشطار الفكري والفني، بين ضرورة الحفاظ على خصوصية ثقافتنا وهويتنا، وبين الرغبة في الانفتاح والحداثة والعولمة من جهة أخرى.

وهكذا بقي الوعي الحداثي يراوح مكانه، معجب بالغرب ورافض له في الوقت نفسه، في زمن أصبح يرفض ثقافة التردد وحداثة الترقيع، وثقافة الاستنساخ سواء كان للشرق أم للغرب، وصارت فيه كذلك الحداثة منتوجات قابلة للتسويق والاستثمار والرقمنة، أو كائنات قابلة للتصغير والتشفير بلغة الإعلام الآلي، وفي غمرة التدفق المعلوماتي والتكنولوجي، سوقت إلينا الحداثة في شكل أجهزة ومعدات فقط، الثلاجة، السيارة، البارابول، واكتفينا باقتنائها واستيرادها بواسطة عائدات النفط، أي استوردنا الحداثة كبضاعة، وتركنا الحداثة، فتشابهت علينا الأمور، واختلطت المفاهيم والمصطلحات عندنا وصارت الحداثة، دعوة للاستيراد والاستهلاك دون ضابط، فازداد تمزقنا وانشطارنا الإبداعي والثقافي، في غياب تصور واضح وشامل لمصطلح الحداثة، من حيث المفهوم والوظيفة والمنهج، الحداثة مسعى عقلي ومعلوماتي. الحداثة استثمار واسع لا حدود له، الحداثة حوار منتج بين مختلف الفنون والمعارف والحضارات، الحداثة واقع يومي نعيشه من حيث لا ندري خلال 24 ساعة، في الأكل، في الملبس، في السلوك وفي الثقافة، ولكن الحداثة، كمسعى ثقافي وحضاري ومعلوماتي شامل، ينظم قدراتنا وإبداعنا أمر مسكوت عنه في برامجنا الاقتصادية والعلمية والمعلوماتية، لأن بناء الشاعر والمبدع هو في الحقيقة بناء للثقافة وللحداثة، ولأن القصيدة ذاكرة وعرف، والعرف مصدر من مصادر التشريع للقوانين والدساتير، القصيدة مشروع طويل المدى، الإبداع مشروع رؤية وبرنامج، ولكنه البرنامج الشامل، الحداثة ليست القصيدة الحرة، الحداثة ليست قصيدة النثر، الحداثة ليست البنيوية أو السيميائية أو التفكيكية الحداثة ثقافة وإبداع واستثمار ولكنه الاستثمار المنتج، الاستثمار الذي ينتج الثروة والثقافة والإبداع أيضا.

وحينما يغيب هذا المسعى الحداثي الشامل عن وعينا، تزداد المخيلة الفنية تأزما وانشطارا، تحت ضربات الجديد، والسؤال، هل هي محنة الراهن؟ أم محنة الحداثة؟ أم محنة الكاتب والمثقف؟ أم هن جميعا؟ لماذا يحدث هذا الاختلاف والانشطار والتأزم في التفكير والإبداع؟ حتى ونحن نستورد المصطلحات والمذاهب والمناهج، والأشكال والمضامين، وأنظمة التشغيل والبرمجيات، والملفات المعلوماتية وغيرها.

ويمكن أن أقدم عينة أخرى من النقد الأدبي لإبراز التداخل والخلط بين المفاهيم والمصطلحات، بين المفهوم العام للحداثة، كمسعى شامل وكتروع مشروع نحو التجديد والإبداع، وبين المفهوم الخاص التاريخي للحداثة، وربما يشكل هذا التداخل بداية الصدمة، وجوهر الإشكالية، ويبدو هذا الاختلاف في تحديد بداية العصر الحديث بالنسبة للأقطار العربية المختلفة، فهناك من الباحثين من يميل إلى اعتبار العصر الحديث، يبدأ زمنيا بحملة نابليون 1798، والبعض الآخر، يرى أن البداية تكون من مجيء محمد علي إلى مصر، وهناك من يربط العصر الحديث بمرحلة النهضة، وهي الفترة التاريخية التي تعقب الحرب العالمية الأولى، وحتى داخل الفترة التاريخية الواحدة، يختلفون في تحديد البدايات الزمنية لها[2]، فهناك من يقسم العصر الأدبي، تقسيما سياسيا بحسب الأحداث الكبرى التي مر بها المجتمع، وهناك من لجأ إلى تقسيمه تقسيما أيديولوجيا بحسب نوعية الوعي الأكثر انتشارا وبروزا في الساحة العربية.

هذه أمثلة نسوقها فقط على سبيل التمثيل، لنبين أن معظم الدراسات والبحوث النقدية والأكاديمية، تميل إلى استعارة مصطلح"الحديث" من الدراسات التاريخية وتعميمه على الأدب العربي الحديث المكتوب في تلك المرحلة(شعرا ونثرا)، ثم أنها تكتفي برصد العناصر الجزئية والمظاهر الشكلية لترعات التجديد، دون أن تحاول وضعها ضمن السياق العام لنشوء الحداثة العربية، مما أوقعها في الخلط والتعميم والتداخل بين المصطلحات[3]، وقد نلاحظ ذلك حتى في الدراسة الواحدة[4].

وفي غياب التطور الطبيعي والمنطقي للحداثة، وفي غياب المعالجة الإلكترونية السريعة للمعلومات والمعطيات والمصطلحات، والفهارس المقروءة آليا على شاكلة الغرب، صار هذا الراهن الحداثي كما يلي:

نستورد فنختلف، لا نستورد نختلف، وبهذه الصورة القلقة، حدث الانقطاع والتململ والتردد في مسار الحداثة النقدية والإبداعية المعاصرة وصار الجدل النقدي، يجري تحت عناوين مختلفة، وبالنتيجة وجدنا أنفسنا أمام حداثة منتفخة مأزومة، فيتضخم الإبداع شكلا(بلاغة ولغة وعروضا)، بتضخم المؤسسة الاقتصادية والإدارية، ولكنه من حيث المردود العلمي والثقافي والاقتصادي، لا يندرج ضمن الاستراتيجية الحضارية والمعلوماتية، والدورة الاقتصادية الأساسية للمجتمع، وحتى تتضح مساحة الإبداع وجدواه، كواقع ثقافي ومعلوماتي مؤثر، وكراهن استثماري مرتبط بحركة التنمية الشاملة، علينا أن نسأل:

ما نصيب الإبداع من النشر؟ما نصيب الإبداع من الإشهار والإعلام والمعلوماتية؟ما نصيب الإبداع من السياسة؟ما نصيب الإبداع من الاقتصاد؟ما نصيب الإبداع من التكوين الجامعي؟ ما نصيب الإبداع من عائدات النفط ومشاريع الاستثمار؟

هل وصل الإبداع إلى السوق؟ ما هي أسعاره؟ وفقا لقانون العرض والطلب؟ وهل حقق أرباحا؟ وما نسبة المبدع أو الشاعر من هذه الأرباح الوهمية؟ وما هي عائداته بالنسبة للدخل الوطني؟ وبالتالي فإن الإبداع معني أيضا بثقافة الاستثمار الوطني؟ ثم نواصل السؤال:

لماذا سقط الإبداع من برامج ومشاريع المستثمرين؟ لماذا لا يكون الاستثمار في الإبداع؟ هل لأن القصيدة مثلا مشروع غير منتج؟ هل لأن القصيدة حشو ومشروع إنشائي وبلاغي بلا جدوى، بلاغة وعروض فقط، أو كلام موزون مقفى وفقط، هل القصيدة ليست معنية باقتصاد السوق؟ وبالتالي فإن المبدع أو الشاعر ليس معنيا بقروض الاستثمار وليس مدرجا في المنظومة المصرفية والبنكية، حتى يستفيد هو الآخر من برامج الإنعاش الاقتصادي.

إن إنتاج قصيدة، أو رواية، أو مسرحية، ليست عملية سهلة ويمكننا أن نسأل المعنيين، إن نشر قصيدة عملية مضنية وشاقة، ورحلة مضنية، تبدأ بعذاب الوجدان والثقافة، وتنتهي عند عذاب النشر والتسويق، فما بالك بنشر ديوان شعري أو مجموعة قصصية، فالأمر قد يكون بعيد المنال، حتى وإن تحقق فالخاسر دائما هو المبدع، لأن الإبداع وسائل إنتاج، وأدوات نشر، ثم أدوات تسويق، الإبداع رؤوس أموال، والمبدع على حافة الفقر والإفلاس.

ولأن ترقية الإبداع يتطلب بناء المؤسسات، مؤسسات النشر ومؤسسات البحث في الإبداع والنقد، وطالما أن توفير هذه المؤسسات، يتطلب غلافا ماليا معتبرا، فإن ترقية الإبداع، أصبح هو الآخر يتطلب غلافا ماليا معتبرا كذلك.

وبذلك نجد أنفسنا وجها لوجه أمام منطق الراهن الحداثي الاقتصادي للإبداع، أمام أسئلة الحداثة وضغط الواقع المعلوماتي المعاصر، حيث أصبحت القصيدة غلافا ماليا، وأوجه صرفه محددة ومعلومة، أي القصيدة هي: الراتب الغذائي (الشخص البالغ قليل النشاط يلزمه من الحريرات 2400/خلال 24 ساعة والشخص كثير النشاط كالمبدع يحتاج إلى 3800 حريرة في اليوم الواحد) + الورق + الأقلام + الزمن + الفضاء (الجغرافيا) + الثقافة، القصيدة هي التسويق والتوزيع والمعلوماتية، وبمنطق الراهن الاقتصادي العلمي، يمكن أن نذهب بعيدا فنقول:

إن القصيدة تأثرت بالعملة الأوروبية الجديدة، الأورو (EURO)، وبهذا الوصف يتضح غياب الحوار المعلوماتي بين المعارف والفنون، واتساع الهوة بين ثقافة الإبداع وثقافة التكنولوجيا عندنا، وإن غياب هذا الحوار والتنسيق بين القصيدة والمنظومة الاقتصادية والإعلامية، أدى إلى تقليص جدوى القصيدة بحيث صار المبدع في واد، والسوق في واد آخر، والقارئ غائب.

الهوامش

1- برهان غليون، اغتيال العقل، الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية 1990، ص 318.

وأدونيس، الثابت والمتحول، ج3، صدمة الحداثة، ط4، بيروت، دار العودة 1983، ص 18.

2- حلمي علي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث، القاهرة، دار المعارف، 1966، ص 20.

3- أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، القاهرة، دار المعارف 1968، ص 24.

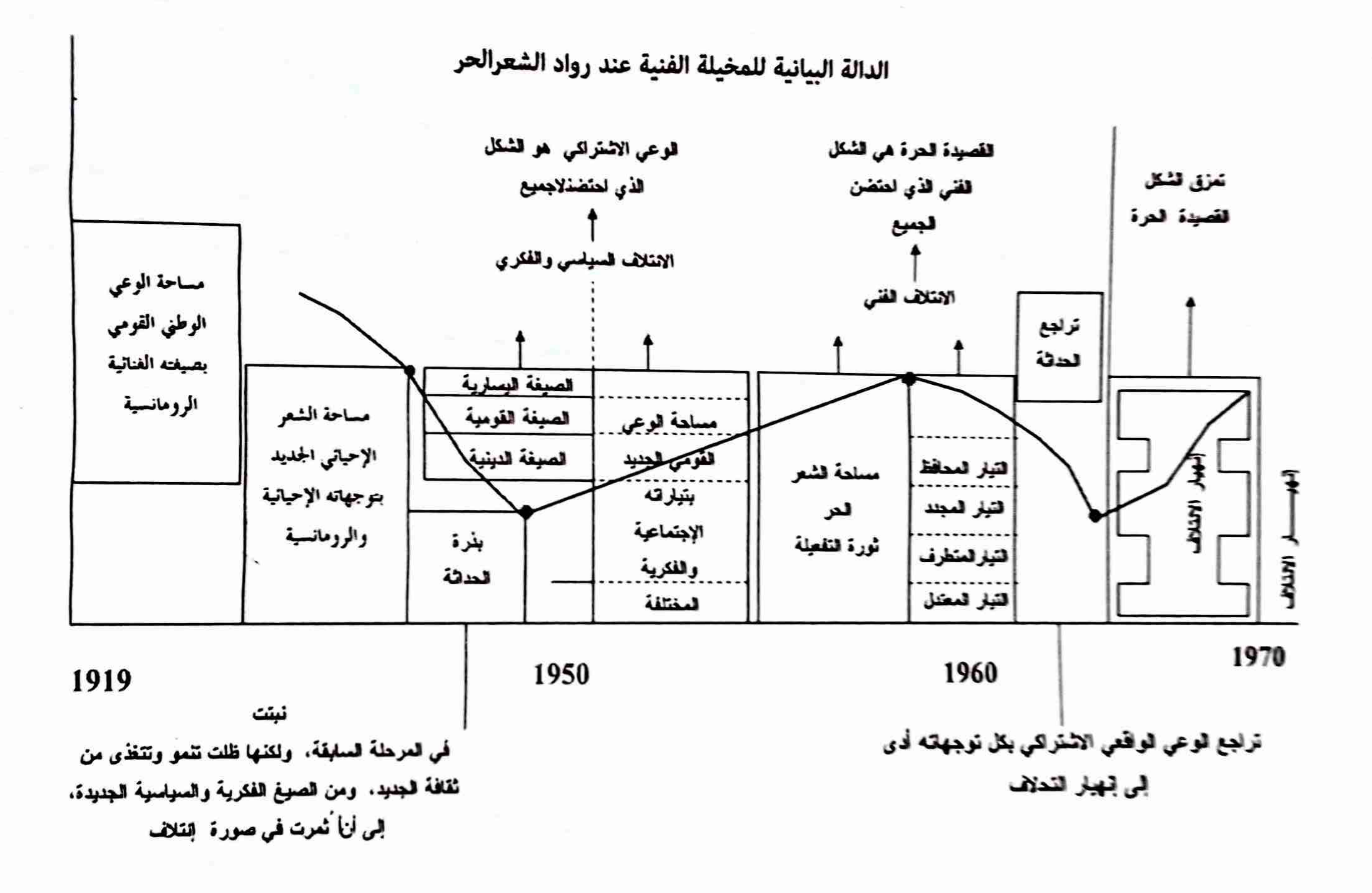
4- طراد الكبيسي، في الشعر العراقي الجديد، بيروت، منشورات المكتبة العصرية، ص 8.

ونازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط7، بيروت، دار العلم للملايين 1987، ص 35.

وغالي شكري، شعرنا الحديث... إلي أين؟ ط2، بيروت، دار الآفاق الجديدة 1978، ص 12. د/ لعكايشي عزيز.

- جامعة منتوري قسنطينة

ملحق(دالة بيانية)



الفـهـرس

طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية
وحدة الرغاية، الجزائر 2007

ISBN 978-9947-24-363-3

